كلمة الفنون

منذ عشرات السنين، ومع بدايات ظهور التلفزيون كان هناك تخوف من خطر هذا المارد الجديد على فنون السينما والمسرح والإذاعة. وكان السينمائيون هم الأشد إحساسا بالخطر، على اعتبار أن التلفزيون يقترب في لغته من لغة السينما، التي تعد الصورة أهم حروف أبجديتها. لكن مرت السنوات... وتعايش التلفزيون وسيطا مضافا إلى وسائط فنية أخرى من بينها السينما. وظلت السينما، كما هي، سحرا لا يمكن الفكاك منه أو الاستغناء عنه أو استبدال فن آخر به.

وسحر السينما يبدأ من تلك الأضواء والظلال والصور المتحركة على شاشة بيضاء، تسلب لب وفكر ذلك الفرد القابع في ظلام القاعة متوحدا مع ما يراه. والذي يخرج إلى واقعه مع نهاية العرض وقد تلبسه شيء ما، استوطن في الجانب الخفي من وعيه، وبالتراكم يكبر هذا الشيء ليصبح - الفرد - بعده غير ما كان، يؤمن بأفكار وتحركه أحاسيس ويحلم بطموحات ما كانت تعتريه لولا هذه الساحرة الجميلة.

سحر السينما وأثره يمكن تقدير خطورته حق التقدير إذا ما تأملنا وفهمنا معنى الصراع الدائر بين أمم كبرى حول هذا الفن، والدخول فيما بينها في سجالات ومناقشات كادت تصل إلى حد الحروب الاقتصادية، من أجل الإقرار بحق كل شعب في الحفاظ على هويته السينمائية التي هي أحد مظاهر الهوية الثقافية الأشمل والأعم. فالسينما، وكما هي تعبير عن خصوصية الشعب المنتج لها، هي مؤثر فيما يمكن أن يصبح عليه شعب ما بما يشاهد من أفلام واردة إليه. فتغير القيم والعادات وانزياح أفكار لمصلحة أخرى، تلعب فيه السينما دورا لا يمكن إغفاله، إذ إنه يأتي عبر تراكم قد لا يشعر به المجتمع إلا بعد سنوات.

وفي عددنا الذي بين يديك - عزيزي القارئ - ستجد أكثر من موضوع يدور حول هذا الأمر، سواء كان دراسة علمية تحلل كيف أن السينما ممارسة اجتماعية، أو تطبيقا على نوعية خاصة من الأفلام الوثائقية التي تؤرخ لذاكرة الوطن، أو حوارا مع إحدى نجمات التمثيل في العالم تكشف فيه عن خصائص الأداء السينمائي. فنحن نؤمن بأن الاهتمام بالسينما يجب أن يكون مقرونا بالمعرفة، المعرفة بمعناها الأشمل.

فكما أن للسينما سحرا وجاذبية، فإن تأثيرها قد يكون سلبيا بتشجيع المشاعر والعواطف المدمرة، بينما يستطيع السينمائيون، كقادة للرأي في مجتمعاتهم وفي العالم أيضا، محاربة الأفكار السلبية ونشر ثقافة التسامح وغيرها من القيم الإيجابية، وأن يبرزوا الجانب الإنساني من حرفة السينما وفنها.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيوننا إليك ترحل كل يوم

فلسطين في الأغنية الرحبانية

محمد منصور - سوريا

ظلت قضية فلسطين حاضرة على الدوام في التجربة الرحبانية، واستطاعت أغنيات الأخوين رحباني والمطربة الكبيرة فيروز، منذ خمسينيات القرن العشرين، أن تشكل في مجملها نسيجا فنيا قائما بذاته، متفرد الملامح، عميق النبرات، متجدد الأثر في الوجدان العربي.

وبخلاف كثير من التجارب الفنية الأخرى، استطاعت تلك التجربة الرحبانية، أن تقدم ألبوما من الصور الشعرية التي ترصد مراحل مختلفة من التحولات والنكبات التي رافقت قضية فلسطين في التاريخ العربي المعاصر، مما جعل صورة فلسطين في مرآة الأغنية الرحبانية، صورة زاخرة بالتفاصيل والمحطات والدلالات.

ربما كان استمرار التجربة الرحبانية على مدى ثلاثة عقود من الزمن، وغزارة الإنتاج الفني الرحباني وتعدد أشكاله، ثم غنى وثراء صيغ التعبير في هذا الإنتاج، من العوامل المهمة التي ساعدت على بلورة الرؤية الفنية والفكرية الخاصة في تعامل الرحابنة مع القضايا الوطنية والقومية، وأبرزها قضية فلسطين.

وحين نعود إلى تلمس ملامح تلك القضية، فإننا نكتشف تاريخا من العلاقة القائمة على التفاعل الحي، إن في تلمس جوهر القضية الفلسطينية، أو في مواكبة متغيراتها وأسلوب التعبير عن نتائجها.

وعلاقة الرحابنة بها تعود إلى سنوات نشاطهم الاحترافي الأولى، ففي العام نفسه الذي شهد زواج عاصي الرحباني بفيروز بعد سنوات قليلة على بداية تعاونهما الفني، كان أول الأعمال الغنائية التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لامست قضية فلسطين، يخرج إلى النور بعنوان «راجعون»، ويروي الفنان منصور الرحباني قصة هذا العمل الفني الكبير، فيقول:

«بعد الزواج، جاءتنا دعوة من إذاعة «صوت العرب» من القاهرة، فذهبنا.. عاصي وفيروز وأنا، حيث التقينا مديرها أحمد سعيد، ووقعنا على عقد لتنفيذ أغان وأناشيد وبرامج خلال مدة ستة أشهر. في تلك الفترة وضعنا «النهر العظيم» وأعمالا أخرى. وذات يوم قال لي أحمد سعيد: إذا وفرنا لكما طائرة عسكرية إلى غزة فهل تذهبان لتسمعا الأغاني الفلسطينية هناك؟ وكنا نخاف الطائرات كثيرا فطلبنا استحضار التسجيلات إلى القاهرة وهكذا كان. استمعنا إليها فإذا فيها نواح واستجداء وشكوى. قلنا له: «قضية فلسطين لا تعالج هكذا. لا يسترد فلسطين إلا الفلسطينيون لا ابن القاهرة يموت عن القدس، ولا ابن بيروت ولا ابن دمشق» ولتثبيت مقولتنا وضعنا «راجعون» وما فيها من استنهاض همم الفلسطينيين المشردين وسجلناها بأصوات فيروز وكارم محمود والكورس».

سجل الأخوان رحباني «راجعون» في إذاعة صوت العرب في القاهرة عام ١٩٥٥، ويبدو أن التوزيع الذي قدماه، والذي تحتفظ به الإذاعة المصرية لم يكونا راضيين عنه، فأعادا إصدار «راجعون» عام ١٩٥٦ على أسطوانة وأطلقا عليها اسم «مغناة» كما تقول الأسطوانة. لكن الصفحة الأولى من كتاب التوزيع الموسيقي تسميها «عملا موسيقيا كوراليا» وقد قاد الأوركسترا فيها الموسيقي الشاب آنذاك توفيق الباشا، وأدت فيروز دور الغناء المنفرد، مع مشاركة ميشال بريدي عوضا عن كارم محمود.

والحق أن «راجعون» تتجاوز الشكل المألوف للأغنية الوطنية، أو حتى البناء الموسيقي الميال إلى الفخامة بالنسبة إلى فن القصيدة، لتتحول إلى عمل غنائي يقوم على حوار بين الفرد والمجموعة، وبين الصوت والصدى، وبين الأمل وبؤس واقع التشرد وقسوته على اللاجئين

الفلسطينيين في تلك الفترة.

لكن هذا الحوار المشبع بالأصوات والنبرات التي تصارع واقعها، لا يعمد إلى عرض أفكاره، أو قول معانيه الوطنية في سياق شعري سردي فحسب، بل هو ينطوي على حبكة دراميـة تكاد تطوع هذا الموضوع الشائك، لتجعل منه نسيجا رحباني الأسلوب، حيث محاكاة الطبيعة في نبرة رومانسية تضج بالحنين، الذي تعبر عنه أصوات المجموعة، وهي تناجي نسيما من ربا تلك الديار السليبة:

أنت من بلادنا يا نسيم
يا عبيرا يقطع المدى
حاملا هموم أرض يهيم
أهلها في الأرض شردا

إلا أن هذا المطلع الذي يحاكي طقوس الحنين في الشعر العربي، سرعان ما يتبدل في لحظة انقلاب درامي وموسيقي ليطرح سؤالا استنكاريا، ينطوي على موقف ثوري أصيل:

هل ننام وشراع الخير حطام؟
هل ننام ودروب الحق ظلام؟

ثم تستكمل تلك الحالة الثورية الجنينية التي تحمل الجواب في طيات السؤال الاستنكاري، في مقطع آخر من هذه «المغناة» ذات البناء الموسيقي البديع، الذي يعلي من دراميتها، ويرفع من مكونات نهوضها:

وقوفا.. وقوفا أيها المشردون
وقوفا يا ترى هل تسمعون
ديارنا من يفتديها ؟
من غيرنا يموت فيها؟

وبين تنويع على نبرة أسى مشوبة بالحنين في مقطع تال: «بلادي زمانا طويلا أذلك الغاصبون» وتواصل أكثر اقترابا وتجذرا: «بلادي أطلي قليلا فإننا راجعون» يصل الرحابنة في النهاية إلى جوهر الحقيقة التي يفرضها التشرد، وإلى معنى الأمل الذي يؤسس لفعل المقاومة والأمل في التحرير:

بالإيمان راجعون
للأوطان راجعون
في الرمال والظلال
في الشعاب والتلال

راجعون.. راجعون.. راجعون

وإذا أخذنا في الاعتبار زمن ولادة هذا العمل في منتصف خمسينيات القرن العشرين، وبعد سنوات قليلة على نكبة فلسطين الأولى التي هزمت فيها الجيوش العربية، لأمكن لنا ان نتصور قيمة تلك الرؤية الإبداعية المتحررة من أجواء وشعارات تلك الفترة، والمترفعة موسيقيا وفكريا ودراميا عن كل ما قدم وسيقدم لاحقا لسنوات طويلة.. فهاهنا يولد الموقف الثوري من رحم الحنين الرومانسي، ليعطي للحس الثوري معنى الارتباط بالأرض والبيت والذكرى، لا بالشعار والحماس الأجوف.. ومن هنا فليس غريبا أن تكون «راجعون» كما رآها الناقد اللبناني نزار مروة، بعد ثلاثين عاما على صدورها، محتفظة بتلك الريادية، حيث وصفها في ندوة عقدت عام ١٩٨٦ عقب رحيل عاصي الرحباني بأنها كانت «على درجة الفكر الموسيقي الأرقى، يرتفع بالسامع إلى مستوى التجربة» ثم يمضي إلى تقييمها بالقول:

«مغناة «راجعون» من الأعمال القليلة التي انجلت عن معالجة راجعة إلى مسألة التعامل مع العناصر الثلاثة: الأوركسترا والصوت، الفرد والمجموعة، بالمعنيين الوظيفي والجمالي. وعلى المستوى الغنائي بخاصة، ينهض حوار مؤثر بين جموع الشعب الممثلة بالكورال، وبين ضميرها في الصوت المفرد فيروز»

الرؤية الرحبانية

قدم الرحابنة، أحد عشر عملا غنائيا عن القضية الفلسطينية، عبروا من خلالها عن مفردات شتى، واختزلوا فيها صورا ووقائع وأحداثا، بطرق مختلفة ومجددة، ويمكن لنا في ضوء التحليل النقدي أن نقسم هذه الأعمال إلى محاور أربعة هي:

التشرد واللجوء: ضمن هذا المحور استحضر الرحابنة معاناة التشرد واللجوء، وركزوا على مأساة الانتظار، باعتبارها جوهر المشكلة الإنسانية التي يواجهها اللاجئون، فالانتظار في أغنيتي: «غاب نهار آخر - احترف الحزن والانتظار» يبدو أشبه بموت بطيء.. فهو يغتال أعمار المنتظرين، ويبدد إحساسهم بالزمن على رغم ما يمتلئ به من ترقب، إنه يمارس عنفا خفيا على آمال الناس وأحلامهم :

أحترف الحزن والانتظار
أنتظر الآتي ولا يأتي
تبددت زنابق الوقت
عشرون عاما وأنا..
يأكلني الحنين والرجوع.

ذاكرة المكان: خص الرحابنة معالم فلسطين ومدنها بالعديد من الأغنيات، وبدا الحنين إلى المكان بما يختزنه من ذاكرة وذكريات، محورا مهما، سواء في أغنيات مستقلة، أو في أغنيات وجدت في ذاكرة المكان اتكاء شاعريا، نحو الانطلاق للحديث عن حلم العودة، أو الإيمان بالمقاومة.

في هذا المحور تندرج أغنيات: «يا ربوع بلادي - يافا - بيسان» التي صدرت ضمن ألبوم «القدس في البال»، وتعلو النبرة الشعرية كلمات ولحنا نحو آفاق يرتقي بها صوت فيروز، وخصوصا في «بيسان» التي يقول مطلعها:

كانت لنا من زمان
بيارة جميلة وضيعة ظليلة
ينام في أفيائها نيسان
ضيعتنا كان اسمها بيسان
خذوني إلى بيسان
إلى ضيعتي الشتائية

أغنيات القدس: نظرا إلى المكانة الخاصة التي تمتعت بها القدس في تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي، فقد حظيت باهتمام مميز في سجل الأغنية الرحبانية، وتشكل «القدس العتيقة - زهرة المدائن» إضافة مميزة إلى الأغنية العربية التي استلهمت القدس موضوعا ولحنا، حيث الارتقاء نحو الرمز في صياغة الملامح الجغرافية والتاريخية والدينية لهذه المدينة، وضمن بوتقة فنية ملحمية.

حلم العودة: لم تخل أغنية رحبانية من الأغنيات التي تحدثت عن فلسطين من مفردات «العودة» و«الرجوع»، وربما أمكن لنا ان نتلمس ملامح هذا الحلم في معظم ما قدمه الرحابنة، إلا أن أغنيات: «راجعون - سنرجع يوما - أجراس العودة - جسر العودة» تبقى هي الأكثر تعبيرا عن هذا الحلم، وتأكيدا وإصرارا على إذكائه.

صراع الألم والأمل

لقد ظل حلم العودة، واحدا من المفردات الأساسية التي صاغت رؤية

> تجاوزت أغنية "راجعون" الشكل المألوف للأغنية الوطنية، وتحولت إلى عمل غنائي يقوم على حوار بين الفرد والمجموعة، وبين الأمل وبؤس واقع التشرد وقسوته على اللاجئين الفلسطينيين

زهرة المدائن

كلمات وألحان: الأخوين رحباني

غناء : فيروز

لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي
لأجلك يا بهية المساكن يا زهرة المدائن
يا قدس.. يا قدس.. يا مدينة الصلاة أصلي
عيوننا إليك ترحل كل يوم
تدور في أروقة المعابد
تعانق الكنائس القديمة
و تمسح الحزن عن المساجد
يا ليلة الإسراء يا درب من مروا إلى السماء
عيوننا إليك ترحل كل يوم وإنني أصلي
الطفل في المغارة وأمه مريم وجهان يبكيان
لأجل من تشردوا
لأجل أطفال بلا منازل
لأجل من دافع واستشهد في المداخل
و استشهد السلام في وطن السلام
و سقط العدل على المداخل
حين هوت مدينة القدس
تراجع الحب وفي قلوب الدنيا استوطنت الحرب
الطفل في المغارة وأمه مريم وجهان يبكيان..
وأنني أصلي
الغضب الساطع آت وأنا كلي إيمان
الغضب الساطع آت سأمر على الأحزان
من كل طريق آت بجياد الرهبة آت
و كوجه الله الغامر آت آت آت
لن يقفل باب مدينتنا فأنا ذاهبة لأصلي
سأدق على الأبواب وسأفتحها الأبواب
و ستغسل يا نهر الأردن وجهي بمياه قدسية
و ستمحو يا نهر الأردن آثار القدم الهمجية
الغضب الساطع آت بجياد الرهبة آت
و سيهزم وجه القوة
البيت لنا والقدس لنا
و بأيدينا سنعيد بهاء القدس
بأيدينا للقدس سلام آت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القدس العتيقة

كلمات وألحان: الأخوين رحباني

غناء : فيروز

مريت بالشوارع
شوارع القدس العتيقة
قدام الدكاكين اللي
بقيت من فلسطين
حكينا سوا الخبرية
وعطيوني مزهرية
قالولي هيدي هدية
من الناس الناطرين
ومشيت بالشوارع
شوارع القدس العتيقة
أوقف على باب بواب
صارت وصرنا صحاب
وعينيهم الحزينة
من طاقة المدينة
تاخدني وتوديني بغربة
العذاب

* * *

كان في أرض وكان في
إيدين عم بتعمر
عم بتعمر تحت الشمس
وتحت الريح
وصار في بيوت وصار في
شبابيك عم بتزهر
صار في ولاد وبإيديهم
في كتاب
و بليل كله ليل صار الحزن
سيد البيوت
والإيدين السودا خلعت
الابواب
وصارت البيوت بلا اصحاب
بينهن وبين بيوتهن صار
مثل الشوك والنار
والإيدين السودا
عم صرّخ بالشوارع
شوارع القدس العتيقة
خلي الغنيّة تطير
عواصف وهدير
يا صوتي ظلك طاير
زوبع بهالضماير
خبرهن عاللي صاير بلكي
بيوعى الضمير

عاصي ومنصور الرحباني

الرحابنة للقضية الفلسطينية، وقد اقترن هذا الحلم على الدوام بثلاثة عناصر رئيسة:

الأول: النبرة الرومانسية التي تعبر عن الحنين إلى المكان السليب، والذكرى التي تضطرم نيرانها في النفوس كلما أوغل المكان الذي احتضنها في الغياب.

الثاني: البعد التراجيدي الذي يستحضر آلام الغربة ولوعة الانتظار، والذي يعبر عن عمق المأساة بشاعرية راقية وجلال، بعيدا عن البكائية والميلودرامية الفجة.

الثالث: الأمل الراسخ بإمكان العودة وحتميتها، مهما طال زمن الانتظار.

ولهذا تتكرر مفردات العودة والرجوع حتى في عناوين الأعمال الغنائية: «راجعون - سنرجع يوما - أجراس العودة - جسر العودة».

واللافت أن الرحابنة استطاعوا أن يحققوا في هذا الأعمال فتحا جديدا في مجال «الأغنية الوطنية»، فإذا كانت قصيدة «أجراس العودة» أو «سيف فليشهر» التي كتبها سعيد عقل، تمثل في بنائها الموسيقي الشكل الشائع للأغنية الوطنية بطابعها الحماسي المليء بالحيوية، والتي استخدمت فيه المارشات العسكرية والأبواق النحاسية في حالة منسجمة مع الطابع العام للقصيدة: فإن أغنية «سنرجع يوما» تمثل، في هذا السياق، حالة شديدة الخصوصية في سياق التعبير الغنائي عن مفهوم الأغنية الوطنية، تعبيرا رومانسيا خالصا في الكلمة واللحن والبناء الموسيقي العام، فالحنين هو العنصر المسيطر على الحالة الشعورية للعمل، والتغني بالوطن باعتباره الحي والناس والحب والذكريات، هو الحجر الأساس الذي يشكل أساس الانتماء إلى هذا الوطن، خارج الشعارات والأيديولوجيات، لكن الوطن - إلى جانب ذلك كله- هو اليقين الراسخ بالعودة مهما طال الزمن وامتدت المسافات:

سنرجع يوماً إلى حينا
ونغرق في دافئات المنى
سنرجع مهما يمر الزمان
وتنأى المسافات ما بيننا.

إن ميزة أي فن عظيم هي بث الأمل وزرع الإيمان في نفوس أصحاب الحقوق، ولقد وعى الرحابنة هذه المسالة فتعاملوا معها باعتبارها يقينا ثابتا، يرقى إلى مستوى الحقيقة المطلقة، وغالبا ما تبقى الحقائق المطلقة خارج نطاق التحولات والمتغيرات، وفوق انقلاب موازين القوى، ولذلك يأتي التعبير عنها راسخا، وخارج النطاق الزمني المحدود الذي قد يحكم بعض الأعمال والرؤى الفنية.

> لم تخل أغنية رحبانية من الأغاني التي تحدثت عن فلسطين من مفردات العودة والرجوع، ويمكن أن نتلمس ملامح هذا الحلم في أغنيات: "راجعون، سنرجع يوما، أجراس العودة، جسر العودة"

القدس العتيقة

توالى التعبير الغنائي عن فصول القضية الفلسطينية في تجربة الرحابنة وفيروز، واستمر ذلك البناء الدرامي الذي ميز اللقطة الشعرية في أغنياتهم، ليعطي لكل أغنية بنية مستقلة، في إطار استلهامها للموضوع، وتعبيرها عن الفكرة التي تنطلق منها، وخصوصا عندما تكون وراء هذه الفكرة، مواقف مؤثرة قد تشكل حالة تحريض ترسم الإطار العام للعمل الغنائي ككل.

ففي عام ١٩٦٤، زار الأخوان رحباني وفيروز القدس، وكانت هذه الزيارة محرضا أساسيا لمجموعة أغنيات سيصدرها الرحابنة لاحقا، ضمن ألبوم «القدس في البال»، وفي أثناء تجوال فيروز في شوارع القدس، استوقفتها سيدة وحكت لها مأساتها وروت فصول معاناتها، فتأثرت فيروز وبكت، فأحبت السيدة الفلسطينية أن تخفف عنها فأعطتها مزهرية، ورجعت فيروز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحكت لعاصي الرحباني، فولدت الأغنية التي حملت عنوان «القدس العتيقة»، والتي تقول كلماتها:

مريت بالشوارع
شوارع القدس العتيقة
قدام الدكاكين
اللي بقيت من فلسطين
حكينا سوا الخبرية
عطيوني مزهرية
قالولي هيدي هدية من الناس الناطرين

في هذه الأغنية التي صورتها فيروز للتلفزيون اللبناني عام ١٩٦٦، يتجاوز الرحابنة حالة الحنين الرومانسي الذي يمهد للنهوض الثوري، والذي عبروا عنه في مغناة «راجعون» نحو رؤية تستشرف حالة الارتباك العربي في المواقف، والتحالفات والخيبات التي كانت تصنع مأساة وطن، كاد يتحول لدى بعضهم إلى بضعة دكاكين تباع وتشترى.. كما يشير المقطع: «قدام الدكاكين اللي بقيت من فلسطين» في عبير شعري عميق، على رغم بساطته الظاهرية.

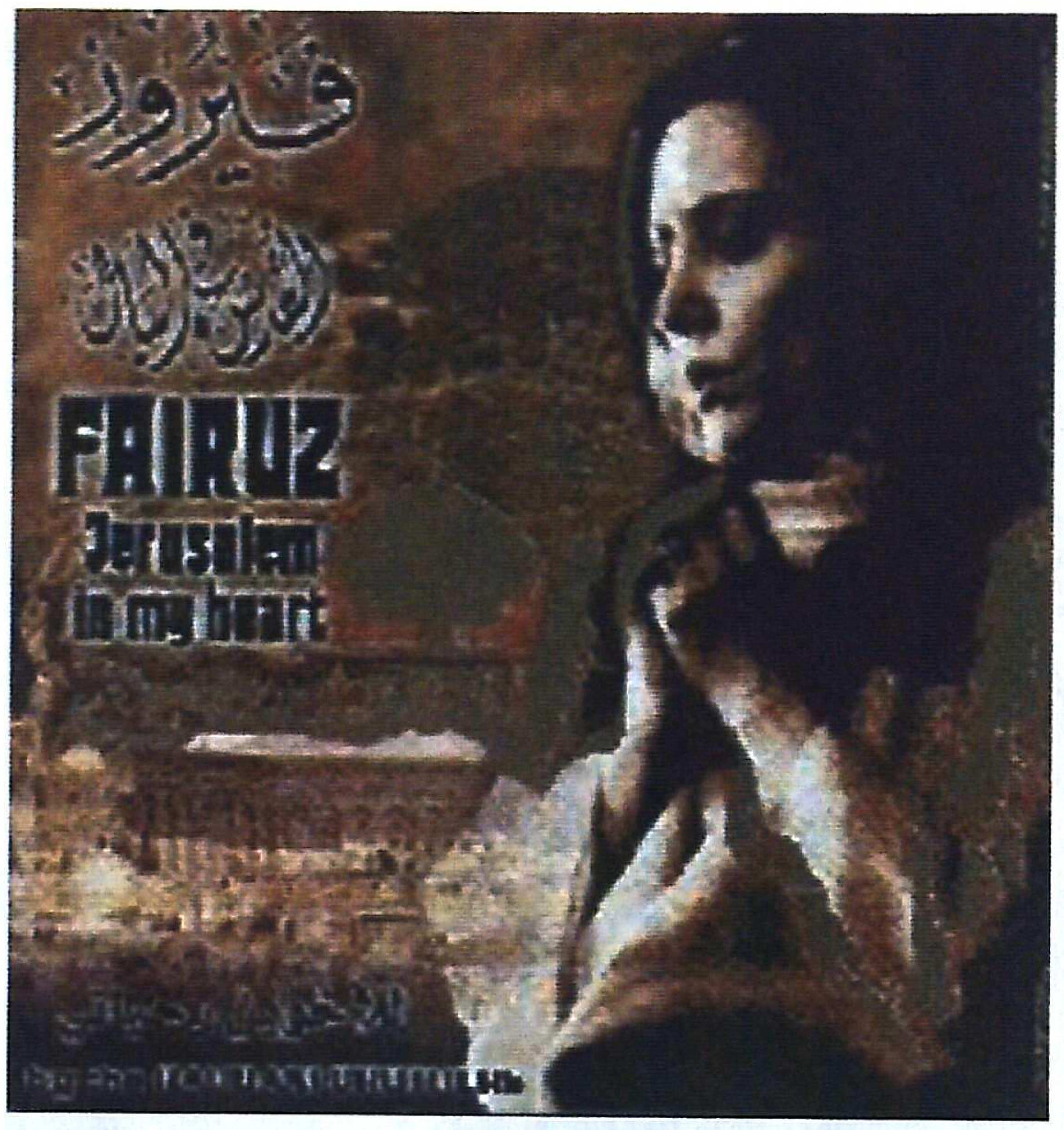
أغنية «القدس العتيقة»، تمثل برمتها معاينة لواقع هذه المدينة التي كانت تقف على حافة المأساة، معاينة تصور مشاعر الناس وأحزانهم، وتستعيد نبض الحياة التي ترفد نهر الألفة بين البشر والحجر لتصنع معنى الارتباط بالمكان، ومعنى الوطن في سيرورته التاريخية والإنسانية:

كان في أرض وكان في إيدين عم بتعمر
عم بتعمر تحت الشمس وتحت الريح
وصار في بيوت وصار في شبابيك عم بتزهر
صار في ولاد وبايديهم في كتاب

ومن هذه الاستعادة الشعرية المكثفة للماضي، تعود بنا أغنية «القدس العتيقة» للحديث عن مشاهدات الواقع بكل ما يحمله من نذر الخطر والضياع، وكل ما يكتنفه من ألفة مع مشاهدات ترصدها عين تدرك عمق المأساة خلف المشهد الساكن، والأبواب المغلقة، لكن الأغنية لا تكتفي بالوصف المشهدي، على رغم شاعريته الجلية، بل هي تطلق صيحة ألم، وصفارة إنذار، وهي ترى في الأغنية فعلا تحريضيا، خليقا بأن يوقظ الضمائر النائمة:

عم صرّخ بالشوارع
شوارع القدس العتيقة
خلي الغنيّة تطير عواصف وهدير
يا صوتي ظلك طاير زوبع بهالضماير
خبرهن عاللي صاير بلكي بيوعى الضمير

وهكذا يستشرف الرحابنة في أغنية «القدس العتيقة» المأساة التي



لمسوا علائمها على أرض الواقع، فيرسمون بذلك «بورتريه» للقدس ماضيا وحاضرا، حجرا وبشرا، ألفة وحياة.. ويعبرون في كل هذه التفاصيل عن زمنين، أحدهما يمضي في طريقه إلى الغياب.. والثاني يحمل لوعة الألم والانتظار والخوف من المجهول.. ولهذا فليس غريبا أن يكتسي لحن الأغنية طابعا دراميا متوترا، وخصوصا في مطلعه الذي يؤكد المناخ العام للأغنية ككل.

زهرة المدائن

قدم الرحابنة أغنيتهم الشهيرة «زهرة المدائن» عقب سقوط مدينة القدس بيد الاحتلال الإسرائيلي بعد نكسة الخامس من يونيو. والواقع أن هذه الأغنية، لا تزال تتربع على عرش أغنيات القدس حتى بعد أكثر من خمسة وثلاثين عاما على صدروها. ويروي منصور الرحباني عن أجواء تقديم «زهرة المدائن» في مهرجانات الأرز، ورأي الموسيقار محمد عبد الوهاب السلبي فيها فيقول:

«عام ١٩٦٩ كنا نهيئ حفلة منوعات لمهرجانات الأرز، وكنا أنهينا قبل فترة تسجيل «زهرة المدائن». طلب مني عاصي بنباهته المعتادة، أن أسمع عبد الوهاب زهرة المدائن، فقال بعدما سمعها: «ما فيهاش حاجة جديدة، فيها علم» ذهبنا إلى الأرز فاقتصرت أكثر البروفات على «سكن الليل». وليلة المهرجان غنت فيروز «سكن الليل» و«زهرة المدائن» فتجاوب الجمهور مع «زهرة المدائن» بشكل واضح، ما حدا بالأصدقاء سعيد فريحة وسليم اللوزي وجورج جرداق أن ينتحوا بنا في الاستراحة ويلومونا على هذا «الكمين» الذي نصبناه لعبد الوهاب، بوضع «زهرة المدائن» و«سكن الليل» في البرنامج نفسه. وعبثا حاولنا إقناعهم بأن الأولى موضوعة قبل الأخرى، وأن عبد الوهاب نفسه استمع إليها فلم يقتنعوا».

وبعيدا عن الحكم المتسرع لموسيقار الأجيال، فقد جاء الإبداع الرحباني في «زهرة المدائن» تعبيرا فريدا عن تمازج العلم الموسيقي مع الموهبة الفذة التي تمتح من صدق الشعور تجاه الموضوع المطروق. جاء الإبداع الرحباني تأكيدا على عمق الانتماء القومي والديني الذي تمثله هذه المدينة في نفوس العرب.. والذي عبر عن نفسه من خلال الرؤية الشعرية التراجيدية المتضافرة العناصر والتي يسمو بها هذا العمل الغنائي الخالد.

تنطلق الأغنية من حالة خشوع وجداني وروحي يمزج بين طقوس العبادة، التي تختزل المكانة الدينية للقدس، في التراثين المسيحي والإسلامي، وبين الرحيل الرمزي إلى المدينة عبر نظرات الحزن التي تستجلي مأساة السقوط في يد الاحتلال:

عيوننا إليك ترحل كل يوم
تدور في أروقة المعابد
تعانق الكنائس القديمة
وتمسح الحزن عن المساجد
يا ليلة الإسراء يا درب من مروا إلى السماء
عيوننا إليك ترحل كل يوم وإنني أصلي

ثمة براعة لافتة في المزج بين الديني والوطني في «زهرة المدائن» وفي إضفاء صفة القداسة على الأمكنة والطبيعة وحتى على الاستعارات والتشابيه الشعرية (كوجه الله الغامر)، وهو أمر مقصود لتأكيد البعد الروحي لهذه المدينة، ولتعميق المفارقة بين القيم السامية التي تبشر بها الأديان السماوية، وقيم «القدم الهمجية» للاحتلال.

هذا التمازج، بين الوطني والديني، ثم التضاد بين قيم السماء، وهمجية الاحتلال، يكشف تلك البنية الجدلية والدرامية التي تجعل من هذا العمل الغنائي، عملا ملحميا في بنيته الداخلية، وفي سيرورة الطقوس والأحداث التاريخية التي يمر عليها، والحالات التي يعرض لها، ويؤكد ويدعو إليها:

الغضب الساطع آتٍ وأنا كلي إيمان
الغضب الساطع آتٍ سأمر على الأحزان
من كل طريق آتٍ بجياد الرهبة آتٍ
وكوجه الله الغامر آتٍ آتٍ
لن يقفل باب مدينتنا فأنا ذاهبة لأصلي
سأدق على الأبواب وسأفتحها الأبواب
وستغسل يا نهر الأردن وجهي بمياه قدسية
وستمحو يا نهر الأردن آثار القدم الهمجية

وفي حين تنعى الأغنية، قيم السلام والعدل والحب التي ترمز

”إن ميزة أي فن عظيم هي بث الأمل وزرع الإيمان في نفوس أصحاب الحقوق، ولقد وعى الرحابنة هذه المسألة فتعاملوا معها باعتبارها يقينا ثابتا يرقى إلى مستوى الحقيقة المطلقة“

سيف فليشهر

كلمات: سعيد عقل
ألحان: الأخوين رحباني

سيفٌ فليشهرْ في الدنيا
ولتصدعْ أبواقٌ تصدعْ
الآن الآن وليس غداً...
أجراسُ العودة فلتقرعْ
أنا لا أنساك فلسطينُ..
ويشدُّ يشدُّ بي البعدُ
أنا في أفيائك نسرينٌ..
أنا زهر الشوك أنا الوردُ
سندكُّ ندكُّ الأسوارْ...
نستلهم ذاك الغارْ
ونعيد إلى الدارِ الدارْ
نمحو بالنارِ النارْ
فلتصدعْ... فلتصدعْ
أبواقٌ أجراسٌ تقرعْ
قد جُنَّ دمُ الأحرارْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إليها القدس، والتي سقطت بسقوطها في قبضة الأسر. عبر نبرة وجدانية وتراجيدية يرسم اللحن تضاريسها ويعمق مناخها. فإن الإيمان بالمقاومة واسترداد الحقوق، سرعان ما يعلن عن نفسه، عبر انقلاب جذري في اللحن والبناء الموسيقي، ومن خلال رؤية تفجر عناصر الغضب، وتلهب الشعور الوطني والديني في المستمع نفسه:

الغضب الساطع آتٍ بجياد الرهبة آتٍ
وسيهزم وجه القوة
البيت لنا والقدس لنا
وبأيدينا سنعيد بهاء القدس
بأيدينا للقدس سلام آتٍ

في «زهرة المدائن» تحضر الجغرافيا والتاريخ والسياسة، وتتآخى المعتقدات، مثلما تتآخى أمكنة العبادة في ملحمة تروي تعانق الأديان السماوية في مدينة السلام وتبشر حتى اليوم بالغضب الساطع الذي يأتي.

التفاؤل الذي يصنع الانتماء

لا يستطيع الفن ان يتخلى عن غضبه النبيل في وجه الظلم، مهما أغلقت الأبواب في وجه هذا الغضب.. ولا أن يتخلى عن حلمه مهما اشتدت النوائب والكوارث، ولا يستطيع الفن الأصيل أن يتنازل عن تفاؤله الثوري باستعادة الحقوق، مهما غابت مبررات التفاؤل على أرض الواقع.

في «جسر العودة» يطلق الرحابنة على جسر نهر الأردن الذي سمي بجسر الأحزان، لكثرة ما عبر عليه من مئات آلاف اللاجئين، اسما يحمل المعنى الحقيقي لهذا التفاؤل:

جسر العودة.. جسر العودة..
يا جسر الأحزان أنا سميتك الجسر العودة.

هكذا آمن الفن الرحباني، وأصر على زرع معاني التفاؤل، من منطق الانتماء العميق إلى قضية فلسطين، لا المتعاطف أو الشاهد عليها وحسب.. ولعل هذا التفاؤل هو الذي حفظ لكل شعوب الأرض، حقها في النضال حتى استعادة الحقوق بعيدا عن راهنية المواقف السياسية وتحالفاتها، وتبدلات الخطاب الرسمي ومتغيراته. ولهذا أيضا جاءت أغنيات السيدة فيروز والأخوين رحباني عن فلسطين والقضية المشتعلة فصولها حتى اليوم، نموذجا يحتذى في التعبير الوطني الصادق، الذي يرتقي بالصورة الفنية كلمة ولحنا وغناء إلى آفاق تتبدى فيها قوة التعبير وصدق المشاعر، والقدرة على صناعة ذاكرة فنية توازي الذاكرة الوطنية والقومية لقضية العرب الأولى، فتمتزج بها في العمق الشعبي حينا، وتتقاطع معها في الذاكرة الثقافية حينا آخر ◆

محطات فلسطينية في المسيرة الرحبانية:

١٩٥٥: فيروز تقدم مغناة «راجعون» من إذاعة صوت العرب في القاهرة كهدية لفلسطين وشعبها.

١٩٦٤: فيروز تزور مدينة القدس مع الأخوين رحباني

١٩٦٦: فيروز تنشد من على شاشة تلفزيون لبنان أغنية «القدس العتيقة».

١٩٩٦: فيروز في دمشق حيث غنت «أجراس العودة»

١٩٦٧: فيروز تنشد رائعة الأخوين رحباني «زهرة المدائن» إثر سقوط القدس بيد الاحتلال

١٩٦٨: أهالي مدينة القدس يمنحون فيروز مفتاح مدينتهم تقديرا لمشوارها الغنائي المميز مع قضيتهم والمتوج بـ «زهرة المدائن»

١٩٩٧: فيروز تحصل على جائزة القدس من قبل السلطة الوطنية الفلسطينية.

١٩٩٩: فيروز في لاس فيغاس في الولايات المتحدة، تغني لفلسطين «يا جسرا خشبيا» و«سنرجع يوما» ضمن برنامج فني حافل أحيته في شهر أيار (مايو)

٢٠٠١: فيروز تغني «زهرة المدائن» تحية للانتفاضة المتفجرة في الأراضي المحتلة، في حفل لها في مهرجان بيت الدين - لبنان، تموز (يوليو)

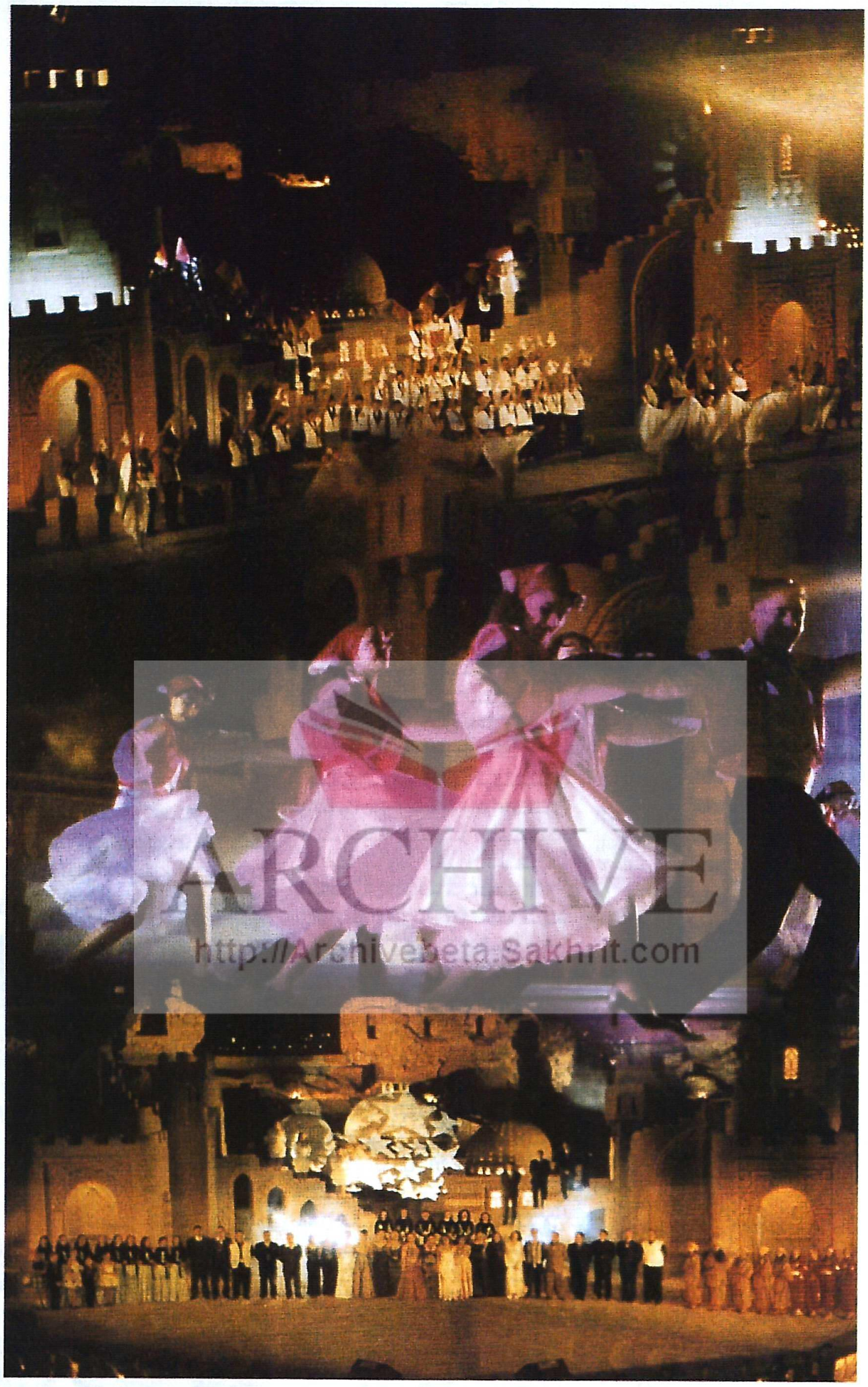
٢٠٠٢: أحيت فيروز في نيسان (إبريل) حفلة في دبي أهدتها إلى الفلسطينيين في ضوء الأحداث الدامية التي شهدتها الضفة الغربية. وخصص ريع الحفلة لتأسيس مركز في دبي، للأطفال الذين يعانون من التوحّد.

الوطن العربي مهد الفنون

الغناء والموسيقى العربية... إلى أين؟

فاطمة حمود - سوريا

إن الاهتمام العربي بالفنون هو اهتمام أصيل ومستمر، لذلك لم نجد في المسيرة الفنية فجوات تاريخية لم يسجل فيها جزء من التاريخ الفني العربي، الأمر الذي يعطي للموسيقى العربية مكانة حضارية خاصة تميزها عن بقية الموسيقات الأخرى، وإذا أضفنا إلى ذلك ريادة العرب في صنع الآلات الموسيقية ونشرها عالميا، وقيامهم بأول تدوين موسيقي عرفته البشرية «النوتة»، وتقديمهم لأوائل الكتب الموسيقية لا سيما الموسوعية منها، فإننا نجد أنهم قد قاموا بدور رئيسي عبر التاريخ.



ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تؤكد المكتشفات الأثرية أن الوطن العربي هو مهد الغناء والموسيقى، ولا تسبقه في ذلك منطقة أخرى في العالم، ففي الجزائر مثلا نجد تمثالا لراقص أو راقصة يعود إلى عصور ما قبل التاريخ، الأمر نفسه يتكرر في ليبيا، ونجد تمثالا يعود إلى فترة متقاربة.

ويمكن القول: إن ثورة فنية حقيقية قد تحققت في الشرق العربي، بدأت في مصر وامتدت لتشمل وادي النيل، وبلاد الرافدين (العراق) وسورية، ابتداء من الألف الثالث قبل الميلاد، وتتمثل هذه الثورة في مشهديات تصويرية أو نحتية تجسد الحياة الموسيقية والغنائية من جانب والآلات الموسيقية من جانب آخر، ويمكننا أن نذكر أول تجسيد لمغنية هي «أورنينا» مغنية معبد ماري السورية يعود إلى منتصف الألف الثالث ق.م، ويدل الأمر على المكانة الاجتماعية الرفيعة التي حظي بها العاملون في المجال الفني في وقت مبكر، ويمكن أن نذكر أعمالا عديدة مصرية أو شامية تدعم فكرة الوحدة الحضارية، كما نلمس تنوع الغنى الفني وتكامله، إذ غالبا ما تقترن مشاهد الرقص بالغناء والموسيقى في حضارة وادي النيل، بينما تقترن المشاهد في بلاد الرافدين بالمظاهر الرسمية ضمن حلول تشكيلية أكثر بنائية وصرامة، ولعلنا نجد أقدم الآلات الموسيقية في الحضارة العمورية والسومرية، وتأتي حضارة ايبك لتقدم نموذجا فريدا للطبلة مثلا، ولا بد من الإشارة إلى أن الجداريات والتصاوير المصرية، وإن ربطت الموسيقى بالحياة اليومية الاعتيادية، فإنها ربطتها أحيانا بمشاهد لاهوتية نستشف منها محاولة توظيف الفن في التقرب إلى الآلهة، وبالمعنى نفسه فإن عددا من أهم المكتشفات الأثرية وعددا آخر من الوثائق المكتوبة، تؤكد ارتباط الموسيقى بأماكن العبادة. ولكن يبدو أن أهم اكتشاف فني على صعيد الموسيقى في كل العصور، هو تحويل النغمات الموسيقية إلى لغة مكتوبة على نوتة، وهذا ما جرى على الشاطئ السوري قبل حوالى ٣٤٠٠ ق.م في أوغاريت، من خلال ريتم يحمل أنشودة العبادة من جانب والنوتة من جانب آخر، وفي حقيقة الأمر نجد أن الانتشار الجغرافي للموسيقى العربية في تلك العصور السحيقة يطول حضارة الكوشية في السودان ونماذج نادرة في ليبيا، تجسد رسوما تضم مشهدا لفرقة موسيقية تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، ولعل معطيات الحضارة البونية أي الفينيقية الكنعانية على الشاطئ التونسي أصبحت معروفة، وتمثل نماذج متقاربة مع الفنون المشارقية العربية.

وإذا تركنا التاريخ القديم وذهبنا إلى عصر ظهور الإسلام، فإننا نجد أن مجالس الفن والطرب احتلت موقعا كبيرا في حياة العرب قبل الإسلام وبعده، وكان المغني مصاحبا للشاعر يؤدي قصائده معه وله مثل مكانته، وكان الشاعر في بعض الأحيان هو

المغني أيضا وتصاحبه آلة أو آلتان، ولكن الموسيقى قد حققت مع رسوخ الدولة الإسلامية تقدما كبيرا بظهور المغني المحترف، ودخول الآلات الموسيقية الجديدة، وتأثر ألحان الجزيرة العربية بألحان البلدان المجاورة، وازدياد ثروة الدولة الجديدة، واتساع رقعتها، ووصولها إلى أوجها ونفوذها أيام العباسيين. وقد بلغت الفنون عموما، والموسيقى والغناء بشكل خاص، شأنا عاليا من السمو، حيث امتلأت قصور الخلفاء بالموسيقيين والمغنين المحترفين، وكانوا يعاملون برعاية وحفاوة جرى ذكرها اليوم عند العرب مجرى الأمثال، وأنشئت معاهد لتعليم الغناء والموسيقى، وألفت كتب كثيرة، وانتشرت صناعة الآلات الموسيقية، ووصل المغنون والعازفون في مختلف أنحاء العالم القديم إلى التعليم والعمل في حواضر الدولة الإسلامية، وقد حفظت لنا كتب التاريخ أسماء أعلام الغناء والموسيقى في البلاد العربية، وخصوصا بعد ظهور الإسلام، حتى سقوط الدولة العباسية على أيدي المغول.

التجديد بهدف اغناء الملامح الابداعية الموسيقية

وفي الإشارة إلى شهرة المغني حنين وهو الأكثر شهرة في العالم العربي، فقد ذاع صيته بوصفه عازفا ومغنيا وملحنا من الدرجة الأولى، إذ استثناه خالد بن عبدالله القسري - أمير العراق - بعد أن انتقل الحكم إلى الأمويين - من المنع الذي فرضه على المغنين والعازفين من مزاولة الغناء والموسيقى. وحنين واحد من أربعة مغنين كبار في ذلك العهد، ومن المعتقد أنه ابتدأ الغناء أيام الخليفة عثمان بن عفان، وكان يلقب بـ «الحيري»، ولعل ما ينسب إليه هو وضعه أسس غناء «السناد» المتقن، وهو أحد الأنواع الثلاثة الرئيسة للغناء في ذلك الوقت وهي: «النصب»، وهو غناء الركبان والقيان، و«السناد» وهو الثقيل الترجيح الكثير النغمات، و«الهزج»، وهو الغناء الخفيف المنتشر بين العامة من الناس.

توظيف الفن في التقرب إلى الآلهة عبر الجداريات القديمة

أما المطربون الثلاثة فهم سائب خائر وطويس ونشيط. وكان سائب بائعا للطعام يرتاد في ساعات فراغه مجالس النائحات، وقد احترف الغناء بعد ذلك، واختلف عن معاصريه من المغنين الذين كانوا يستعملون الإيقاع باستعماله العود لمصاحبة الأغنية، وهو أول من غنى في المدينة المنورة بالإيقاع الثقيل الذي يعتمد على التأليف الفني، وقد احتال بأن دخل على الخليفة معاوية في مجلسه وغنى له، في حين أن الخليفة معاوية كان لا يسمح بالغناء في المجلس، وأعجبه صوته ومنحه جائزة كبيرة. أما المغني نشيط الذي أعجب الناس في المدينة، فقد اشتهر بألحانه الفارسية الأصل، حتى أنه جعل المغنين يفكرون في تطوير ألحانهم عن طريق تعلم الألحان الفارسية واقتباسها، وذهب الأمر ببعضهم إلى اعتماد تلك الألحان كاملة، وارتفع نجم نشيط أكثر من ذي قبل، وانصرف الناس إليه عندما تعلم الألحان العربية على يد سائب خائر، واستفاد منها في تطعيم ألحانه وتطويرها.

ولكن أشهر مغن في صدر الإسلام على الإطلاق هو طويس الذي نشأ في بيت آروى أم الخليفة عثمان، وقد سحرته - وهو صغير - الألحان التي كان يغنيها أسرى الفرس في المدينة.

وقد ذكرت الكتب عنه الكثير، وانشغلت بتفصيل خبره ووصفه، فمرة تقول إنه أول موسيقي، وأول محترف للغناء في الإسلام، وتارة أخرى تؤكد أنه أول من غنى الغناء الرقيق، كما وصفه ابن سريج بأنه «أجمل وأحذق مغني عصره»، وكان يستخدم الدف المربع الشكل، وهو من غنى الغناء المتقن الجديد المسمى بـ «الهزج»، وقد مات منفيا في السويداء في سورية، من قبل والي المدينة مروان بن الحكم، وقضى آخر أيامه يستبد به الحنين إلى أهله وبلاده.

> ”لعبت التقاليد الموروثة في الموسيقى العربية دورا مهما في ترسيخ الهوية العربية ذات الملامح الخاصة جدا عبر ثراء المنظومتين المقامية والإيقاعية، إضافة إلى تفرد هذا الفن بالارتجال“

لقد لعبت التقاليد الموروثة في الموسيقى دورا مهما في ترسيخ الهوية العربية ذات الملامح الخاصة جدا، وتحديدا عبر ثراء المنظومتين المقامية والإيقاعية، إضافة إلى تفرد هذا الفن بالارتجال، وهو ما اتضح بعد بزوغ مدارس موسيقية متعاقبة أسهمت بشكل عميق في إغناء الملامح الإبداعية لفنون الموسيقى والغناء عند العرب، اتسع تدريجيا وبدأت ملامحه تتشكل وتتبلور عبر الإنجازات الباهرة للفلسفة العربية، وانعكاس أبحاثها في تثوير حقيقي للفكر الموسيقي العربي الذي أضحى قادرا على كتابة لغة موسيقية متفردة، تحمل بين طياتها التعبير الذي بدأ في رسم مشاهد موسيقية أكثر ثراء وعمقا، وخصوصا مع توافر الإبداعات الإغريقية في الموسيقى، وترجمتها إلى اللغة الموسيقية العربية التي استفادت من دون شك من ثراء وعمق التجربة الإغريقية، وهو ما ابتدأ حقيقة مع إبداعات الفيلسوف العربي الكبير «الكندي» و«حنين بن إسحاق»، وأسماء أخرى نقلت الذخيرة المعرفية الموسيقية للإغريق إلى قلب الحياة الموسيقية العربية، وهو ما كان ينسجم في الحقيقة مع اتجاهات الفن الجديد عموما، وتكامله مع التقلبات السياسية والاجتماعية التي كانت تمر بها المنطقة العربية آنذاك.

إن علاقة الموسيقى بشعب من الشعوب لا تقتصر فقط على الموروثات القديمة المتعاقبة، وخلط القديم بالحديث لإحياء توالد فكري جديد، بل هناك قوة التأثير المتبادل ما بين العلوم الموسيقية العربية وموسيقات الشعوب الأخرى، كالإغريقية والرومانية والفارسية، ومن المعلوم أن قوة التأثير الإغريقي في الموسيقى العربية كانت قد بدأت عبر علوم الرياضيات وتحديدا «النسبة والعدد»، التي كانت عماد المدرسة الفيثاغورية في الموسيقى، وهذا ما نراه ينعكس جليا وواضحا في العديد من النظريات الموسيقية العربية، وذلك بعد أن جرت ترجمة متكاملة لأبحاث هذه المدرسة المهمة، ونقل إبداعاتها إلى اللغة العربية عبر مؤسسات الترجمة التي قامت في العصرين الأموي والعباسي، والتي من أشهرها ترجمات الفيلسوف الكندي وحنين بن إسحاق، التي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

استفادت كثيرا من تطور وازدهار العلوم الإغريقية في الموسيقى، حسب رأي الناقد والباحث الموسيقي علي الأحمد الذي قسم الموسيقى العربية من حيث الجنس أو اللغة الفنية إلى الموسيقى الكلاسيكية التقليدية التي تنهل من القديم وأصالته، خاضعة في ذلك إلى نظام موسيقي راسخ وثابت، أبدع حروفه ونظرياته الأعلام والفلاسفة، وهناك الموسيقى الشعبية التي تعكس الحياة الشعبية للمجتمعات العربية عموما، وكما هو معلوم، فإن هذه الموسيقى تقدم من خلال النقل الشفهي الخالي من التدوين والتسجيل الموسيقي، وأهم خصائصها بساطتها وعذوبة نغمها، مما يسهل عملية الأداء والاستماع، وبالتالي حفظها ودوام استمراريتها.

والسؤال الآن، أين يكمن الخطر الحقيقي على الموسيقى؟

للإجابة عن السؤال نستطيع التأكيد أن التأثر والتأثير في الأغنية العربية المعاصرة ربما لا يفقدها هويتها في عصر القنوات الفضائية المفتوحة، بل إن الأغنية العربية هي أقل احتمالا بالتأثر قياسا بأغاني الشعوب الأخرى التي لا تقل عنا حضارة وأصالة «كالهند وتايلاند واليابان»، وهذا الاستنتاج ليس أمنية، ولكن هناك خطر حقيقي على تراثنا وموروثنا الشعبي والفني الحضاري، وقد دأب الاستشراق على القول إن الموسيقى العربية ما هي إلا حصيلة تمازج فارسي بيزنطي، وأن العرب لم يعرفوا الغناء والموسيقى، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فقد وثقت بالنوتة مئات الألحان العربية الشعبية، وأودعت في المكتبات الغربية باعتبارها ألحانا بيزنطية أو غير ذلك، وقد استهجن البعض إشراكها في مهرجاناتنا الغنائية، ولن يمر وقت طويل حتى يقع أحفادنا في إشكالية الانتماء، هل كانت هذه الألحان بزنطية وغير ذلك أم أنها عربية، أم نحن عربناها ووضعنا كلمات عربية لألحانها، وسيطول ذلك أغانينا التقليدية وكذلك أغانينا الدينية وربما القومية؟ وإذا قالوا هذه أغنيات أجدادنا وألحان أرضنا، فلن يستطيعوا أن يقدموا مستندا واحدا في وجود مئات المستندات الملفقة المودعة في المكتبات المختصة أو المخطوطات التي لم تؤلف إلا لنشرها في وقت متأخر، فهل ثمة من يوجه إلى تدوين هذا التراث حماية لمستقبل فننا وماضيه؟

وعلينا الآن أن نتساءل من أين نبدأ، وما وجهة الغناء العربي الآن؟ لا شك في أن الغناء مرتبط باللغة رسميا، وذلك لارتباطه الشديد باللغة العربية. وللتفريق بين اللهجات في اللغة العربية، يضطرنا البحث إلى البدء من أدنى جنوب البلاد العربية حتى أقصى حدود المغرب، ففي كل منطقة وفي كل بلد من البلاد العربية توجد لهجات، وتوجد طرق في أداء الغناء، لذلك لا يمكن أبدا أن نحدد طريقة معينة مثلا للغناء في الجزائر أو تونس أو الأردن، والناحية الثانية التي لها أثر كبير في الأغنية العربية الأثر الفولكوري أي التراثي في الغناء، وتعتمد الألحان المنتشرة في منطقة ما على التيار اللحني المنساب من عمق تاريخها حتى الوصول إلى الفترة التي يراد البحث في النتائج التي وصل إليها هذا التيار، فالألحان والأغنيات والأهازيج والطقاطيق و المواويل المتعددة الطابع والمقام واللهجة اللغوية، ترجع في أغلبها إلى أصول وعمق تاريخي إلى الغناء الديني عبر عصور سحيقة امتدت إلى اليهودية والمسيحية والإسلام، ومنها امتدت إلى العصرين الأموي والعباسي، ويليه التطورات في محيط الشرق الأوسط من فتوحات أدت إلى انتقال اللحن المتداول في المنطقة إلى الشمال الأفريقي فالأندلس، ومنها عاد هذا اللحن الذي أصبح كالقافلة الغادية والرائحة بين أدنى البلاد العربية وأقصى بلاد المغرب، وأدى ذلك إلى تطعيم الكلمة. لقد كانت جذوره الألحان الفولكلورية الموجودة في البلاد العربية على السواء، حيث صنف الغناء والعزف في ترتيب منهجي، ومن ذلك الموشحات التي لا تزال تتمتع بقيمة غنائية في حلب، والأغنية الشعبية التي دخلت كل بيت من بيوت الشام، وأخيرا الغناء الكلاسيكي المنظم كقصيدة الشعر المقفى وأغاني الدور التي نقلها بعض الموسيقيين من مصر إلى سورية، وهناك الغناء بكلمة «ياليل» أي الموال وما ينطوي عليه من أفكار وطرق تأدية حسب اختلاف اللهجات والبلد.

غابت الأغنية العربية بين غياهب النص واللحن بعد غياب رواد كبار عن ساحة الفن العربي، الأمر الذي أدى إلى إفراغ هذه الساحة من المناخ الصحي الذي كان متوافرا ومتاحا آنذاك، عبر روح العمل الجماعية التي كانت تلف هذا الفن بمشاركة حميمة لشعراء وملحنين وموزعين ونقاد حقيقيين، أسهموا من دون شك في ارتقاء الذائقة الجمالية للمستمع العربي، وفي خلق نهضة موسيقية عربية أثمرت أعمالا فنية خليقة بالخلود والبقاء، هذا المناخ الجميل الذي خيم على موسيقى وغناء القرن العشرين، لم يعد متاحا، ولو بنسبة ضئيلة، في الحياة المعاصرة في القرن الواحد والعشرين، وبالتالي جرى القبول بالواقع الموجود الذي يتمثل فيمن ضلوا الطريق نحو مملكة الفن، وتبني صيغ وأنماط غربية أثبتت في كثير من جوانبها عقمها وفشلها، بالرغم من حالة الإبهار والاستعراض التي تتمثل في التوزيع الموسيقي الذي ينبغي أن يكون راقصا وسريعا، انعكاسا لنبض العصر الذي نحيا فيه والذي يلائم قطاعا كبيرا من الشباب الذين يستسيغون هذا النمط المستورد، الذي يسير بخطى مؤدلجة نحو تقويض وإفراغ مملكة الفن من إبداعاتها الأصيلة وإلغاء هويتها، كما يصرح الناقد علي أحمد الذي يلقي اللوم على شركات الإنتاج الخاصة التي ازداد عددها بشكل إخطبوطي مرعب ازداد معها تدني مستوى التذوق، وأصبحت الطقوس السمعية المتاحة تأخذ بعين الاعتبار عدد الأرجل التي سترقص أو تدبك على هذا الصوت في صورة خادعة وبراقة، لا تمت في الحقيقة بأي صلة إلى الإنسان العربي وموروثه الثقافي والديني ◆

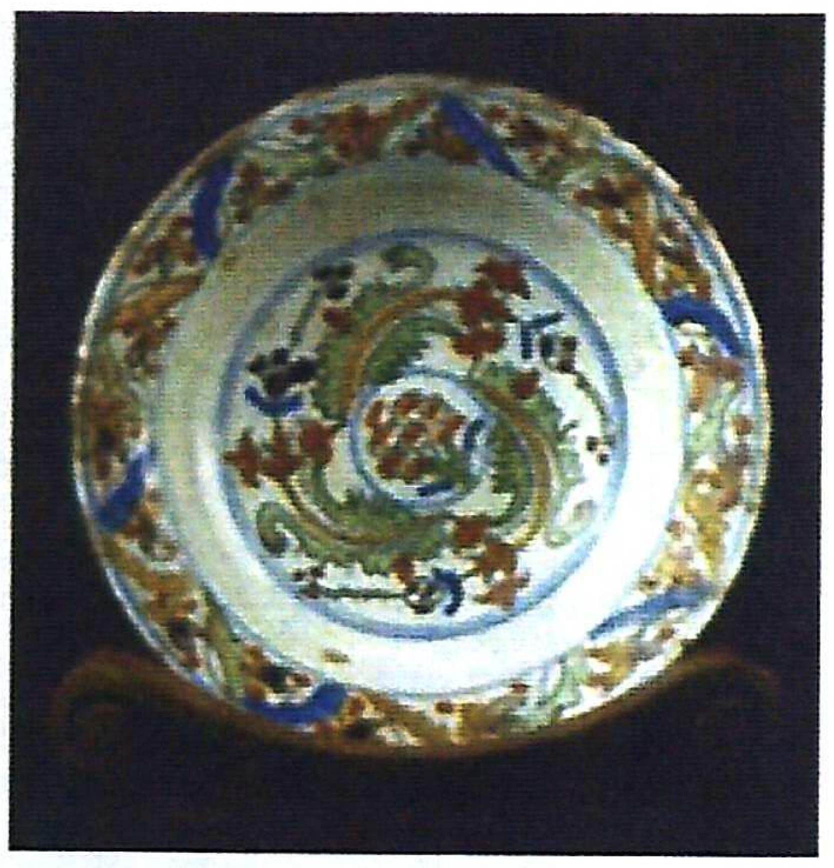
انماط غربية يعززها الابهار والاستعراض الموسيقي

”غابت الأغنية العربية بين غياهب النص واللحن بعد رحيل رواد كبار عن ساحة الفن التي أصبحت غير مؤهلة للارتقاء بالذائقة الجمالية، وخلق نهضة موسيقية عربية“

طقوس سمعية دون صلة بالموروث الثقافي والعربي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن تاريخ الفنون الإسلامية الذي امتد ليشمل خمسين بلدا توزعت ما بين أفريقيا وآسيا وعلى نطاق أضيق في أوروبا، ربما يقول البعض إنه قد عفا عليه الزمن باستثناء الصيغ الشكلية لهذه الفنون، وقد يكون مبرر هذا القول هو أن التقسيمات الجغرافية والتاريخية والقومية والزمنية والتقنية تعد أفضل السبل لمعرفة وفهم وتذوق القيم الحقيقية لمثل ذلك الإبداع المتسم بالغنى والتنوع.



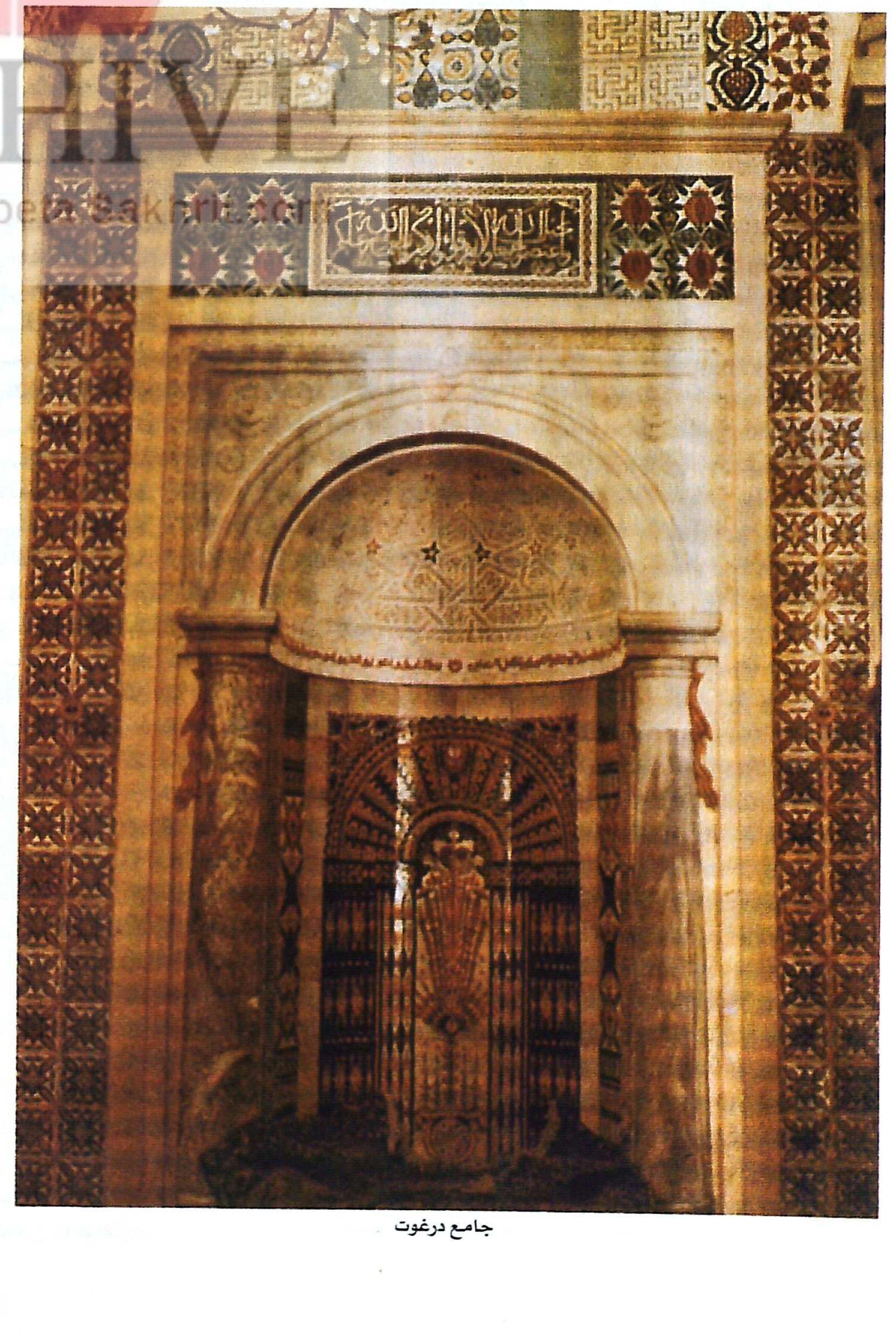
صحن من الخزف المزخرف

الفنون الإسلامية تراث إنساني وعوالم مرئية

وليد الزهير - سوريا

إن دراسة الفن الإسلامي تعد سلسلة كاملة من الأدوات والمهارات المختلفة، ابتداء من نقد النصوص إلى الاستدلال العلمي في تحديد عمر الأثر الفني الذي لا يمكن لأي شخص القيام به بمفرده، فهذا التقسيم يعكس ويتفاعل مع الطموحات الاجتماعية المعقدة، ومشاعر الانتماء القومي والحوافز الجمالية لدى الجماعات العرقية والهيئات القومية ذات التركيب البنيوي المعقد، كالبربر في شمال أفريقيا، وطلبة العلم في إستانبول، والأمراء العرب، والبنجابيين في باكستان، والمزارعين السنغال، والحرفيين في إندونيسيا.

وبالطبع، توجد خيوط مشتركة تربط بين هذه المجموعة من الآثار الإسلامية المتنوعة، ويكمن أحد الأسباب وراء هذه الوحدة الفنية في صميم الرسالة الإسلامية المتمثل في وحي النبوة واستمرار تأثيرها عبر العصور، فقد ظلت نظرة الرسالة الإسلامية المثالية إلى وحدة المؤمنين والجماعة الواحدة (الأمة) المنبثقة، كما تنص عليه هذه الرسالة، من الإيمان بوحدانية الله والتوق إلى الحياة الخالدة بعد الموت، ظلت دائما المحور الرئيسي في مختلف فروع الإسلام المذهبية، وهذه المثالية المشتركة وجدت ما يعبر عنها في العالم المرئي، وهذا ما حدث حين اختارت الخط العربي، إن لم يكن اللغة العربية، ليكونا سبيلها في تبادل الآراء والأفكار المكتوبة، ويؤكد علماء الاستشراق أن مقارنة الأعمال الفنية للحضارة الإسلامية مع مثيلاتها من الأعمال الفنية في الصين أو الغرب حسب تسلسلها الزمني، تظهر بوضوح أن الفن الإسلامي يشكل فيما بينه ملامح مشتركة، تفوق الملامح المشتركة التي تربط بينه وبين فنون الحضارات الأخرى.



جامع درغوت

فهل في الإمكان اعتبار الفنون الإسلامية عاملا مهما في تطور الفن العالمي الأكثر شمولا واتساعا، وذلك عن طريق جذب الانتباه إلى سلسلة من العلاقات التي تربط بين هذه الأعمال الفنية الإسلامية وأعمال الحضارات الأخرى؟

ونستطيع القول بأن الكتابات العربية بدأ تقليدها في فنون بيزنطة وما جاورها منذ القرن العاشر الميلادي، ونلاحظ تأثيرها أيضا في الفن المسيحي الغربي منذ القرن الثاني عشر حتى القرن الخامس عشر، نظرا إلى ما نالته فنون التحف الشرقية وخاصة المنسوجات من مكانة كبيرة خلال القرون الوسطى، فلا يستغرب أن تأتي حواشي القماش أو الملابس الغربية الصنع مقلدة لكتابات «الطراز» الإسلامي، أو أن تظهر في الهالات الذهبية أحرف عربية أو كلمات حفرت حفرا على صفيحة معدن. ونجد في الكاتدرائية المشيدة في القرن الثاني عشر الميلادي في مدينة لو بوي الواقعة في جبال وسط فرنسا بابا زخرف بأكمله بأشرطة ملئت كتابة بالخط العربي، وقد اتسم حرف هذا الخط بوضوح شديد، إلى درجة أن أكثر من محاولة جرت لفك رموزه وقراءته، وهناك أمثلة كثيرة لا تعد ولا تحصى عن تأثيرالفنون الإسلامية في الفن الغربي الأوروبي.

> ”استعار كل من ماتيس وبيكاسو بعض الأشكال والانطباعات من الفن الإسلامي، في حين أعطى فرانك ستيلا لوحاته أشكالا هندسية تجريدية وعناوين تستحضر تاريخ الشرق وتحيي ذكراه“

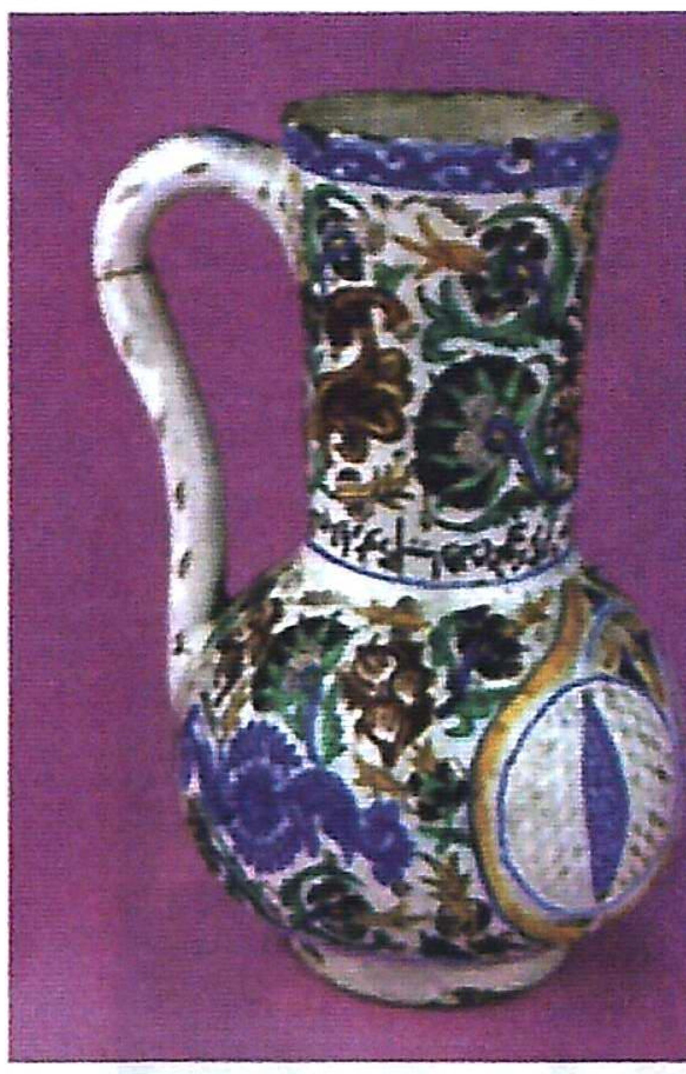
لقد ابتنى أحد الغربيين لنفسه بيتا في القاهرة على غرار معبد هندي، وعهد إلى أحد المهندسين في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي بتنفيذ نسخة طبق الأصل عن قصرالحمراء في إحدى الإقطاعيات في التلال التسكانية قرب مدينة فلورنسا، وكان كلا الفنانين ماتيس وبيكاسو يستعيران من الفن الإسلامي بعض الأشكال والانطباعات، في حين أعطى الفنان الأمريكي فرانك ستيلا العديد من لوحاته المنفذة على الخيش، التي تناولت «أشكالا هندسية تجريدية وعناوين تستحضر تاريخ الشرق الأوسط وتحيي ذكراه».

بالطبع، ليس ثمة تقليد فني في أوروبا وآسيا وأفريقيا قد نشأ بمعزل عن غيره، وأن كل واحد منها قد أثر وتأثر بالآخر، وهذه التأثيرات المتبادلة حدثت في أقاليم مثل إسبانيا وصقلية وأرمينية وحوض الفولجا الأوسط ومنغوليا والبنغال والحبشة، وكل هذه البلاد كانت مسرحا للحرب والسلم وملتقى الحضارات المختلفة، والتي كانت تنتج في الغالب علاقات غير متكافئة، وأدت إلى نشوء ثقافة حدودية مشتركة، ولا شك في أن عوامل كثيرة أسهمت في جعل هذه الصلات أمرا ممكنا، ولعبت

عوامل ثلاثة لها أهمية كبيرة في مجرى تطور الفنون الإسلامية، وهي «الجانب التاريخي والتجارة الدولية والأهواء الذوقية».

الجانب التاريخي

لعل من المتفق عليه الآن بشكل عام أن الذي ساعد على وجود الفن الإسلامي بل معظم الثقافة الإسلامية، هو وجود لغة فنيةتقنية كانت، إبان القرن السابع الميلادي، على درجة عالية من التطور والمرونة، حيث تغلغلت في العالم الممتد من إسبانيا إلى آسيا الوسطى، واستطاعت من خلال تأثيرها على الديانة البوذية أن تتابع امتدادها بصورة غير كاملة حتى وصلت إلى الصين والهند، على الرغم من وجود العديد من اللهجات الإقليمية والعرقية ضمن هذه اللغة الفنية، كما وجدت متغيرات اجتماعية وثقافية كثيرة بين الفن الشعبي وفن بلاط الأمراء، وهذه المتغيرات ترتكز على التكنولوجيا والأيديولوجيا التي تقف وراء القباب والعقود والوسائل المستخدمة في تصوير الإنسان وفي بعث الحيوية المقدسة، والأسلوب الروائي في سرد القصص، من خلال إيراد الصور والاستعارات أو السبل اللانهائية في تزيين سطوح العمائر والتحف بمجموعة هائلة من الوحدات الزخرفية المتنوعة، وهذه شكلت أنماطا منظمة واتخذت لنفسها أشكالا وأفكارا جديدة، وجرت العادة على تسمية هذا النمط بالفن «الهلنستي»، وقد ساعد على انتشاره ما كان للإمبراطوريات الرومانية والبارثية والساسانية من سلطة ونفوذ سياسي، بالإضافة إلى ما قامت به الفتوحات الإسلامية من إعادة ترتيب وتعديل في الخارطة الاجتماعية والسياسية لكل من غرب آسيا والبحر المتوسط، واتضحت معالم هذه التوليفة تماما في العراق في نهاية القرن الثامن الميلادي، ونضجت أثناء القرن التاسع الميلادي الذي اتسم بالصبغة الحضارية المشهورة، فيما ازدهرت في بغداد وضواحيها كل أشكال الفنون والعلوم والفكر، ثم على مدى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، انتشرت هذه التوليفة وأخذت تنمو بنسبة من الاستقلالية في كل من خراسان ومصر وتونس وإسبانيا المسلمة، على الرغم من أن مجرد القيام بتعداد بعض مكونات هذه الظاهرة الجديدة يبرز لنا أصالتها، ويؤكد اعتمادها على تقاليد حضارية سبقتها في العراق وغيرها من البلاد، ومن بين هذه المكونات تكييف أساليب البناء القديمة بشكل يتناسب مع مساحة المسجد الجامع الكبيرة، وفن جديد يمثل النفوذ والسلطان، ورفض التصوير أو الإعراض عنه، وظهور فن وأيديولوجيا يحضنان الكتابة والخط العربي، وتجريد الزخارف إلى أقصى درجات البساطة، وأساليب فنية جديدة في صناعة الخزف والزجاج، وإعادة توزيع اللغة الفنية الإقليمية بحيث أصبحت المواضيع الإيرانية تظهر في سوريا وفي تونس أيضا، كما أصبحت اللغة العربية تسود شمال شرق إيران، وتكون مادة الدراسة العلمية في هذا الحقل، والواقع أن الكتاب العرب قد عبروا عن انطباعهم وعن معرفتهم بالشعوب الأخرى، ويمكننا القول إن المسلمين بشكل عام أعجبوا بالآثار القديمة وما لها من قيمة فنية حسية، وربما كان الإعجاب الأكبر كان بالفنون الصينية أكثر منه بالفنون الغربية.


دورق متعدد الالوان بزخارف بارزة وغائرة

قمقم من الخزف ذي البريق المعدني

أهمية التجارة الدولية

لقد كان العالم الإسلامي مركزا لجميع التنقلات التجارية عبر القارات، ولم يكن في الإمكان أن تجتاز الطرق البرية الشمالية من دون المرور في آسيا الوسطى الداخلية أو الطرق التجارية البحرية عبر المحيط الهندي، أو حتى عبور الصحراء الكبرى من دون المرور بالأراضي الإسلامية، فإن سجلماسة في مراكش والإسكندرية في مصر وحلب في سورية وسمرقند في وسط آسيا، ما هي إلا نماذج قليلة لمراكز اقتصادية في منطقة تجارية مهمة لتبادل السلع، أو محطات عبور لنقل البضائع إلى جهات أبعد، وإن مئات الخانات التي لا تزال قائمة في كل من إيران وسورية والأناضول والوكالات والحواصل القديمة الموجودة في القاهرة وحلب، دليل على وجود صلة بين نمو التجارة الدولية والنشاطات التجارية التي أفادت قطاعات اجتماعية مختلفة وبين تطور الفنون الإسلامية ورعايتها، وازداد استهلاك سلع الترف الكمالية بما فيها التحف الفنية، وخير شاهد على ذلك هو تطور العمارة في عهد المماليك والازدهار الذي شهده العراق في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين.

"أضفى العالم الإسلامي على أدواته العادية ذات الاستخدام اليومي كالملابس والمصابيح والمباخر والأباريق والصحون لمسات فنية بديعة، بحيث تصبح تحفا فنية تتميز بالغنى وإثارة الإعجاب"

التذوق الفني عند الشعوب الإسلامية

إن أهم ما يميز الفن الإسلامي عند الشعوب الإسلامية هو الذوق، حيث أضفى العالم الإسلامي على أدواته العادية ذات الاستخدام اليومي كالملابس والمصابيح والمباخر والصحون والأباريق وغير ذلك لمسات فنية، بحيث أصبحت تحفا فنية تتميز بالغنى وإثارة الإعجاب، ولقد حولوا المستشفيات والفنادق إلى نصب فنية معمارية، وهذا ما سحر العالم الأوروبي وخصوصا المسيحي، ونجد أن الصناع المسلمين كانوا دائما يرقبون أي فكرة أو أسلوب صناعي من شأنه أن يدعم جهودهم في تجميل جميع مناحي الحياة، وفي جعل التمتع بجمالها أمرا غاية في الخصوصية.

كتابات رائعة لعدة مراحل اسلامية

ولقد وجد هؤلاء الصناع مصادر إلهامهم في العالم القديم وفي الصين وفي الهند وفي سهوب أواسط آسيا، غير أن اهتمامهم بما تنم عنه الوحدة الزخرفية أو أسلوب الصنعة من «شحنة تشخيصية رمزية أو عاطفية نفسية»، كان أقل من اهتمامهم بما تتمتع به هذه الوحدات وأساليب الصنعة من قيمة حسية بادية للعيان.

وهناك ميزة مهمة للفنون الإسلامية التقليدية في فنون العمارة تشتمل على استثناءات ملحوظة، هي عبارة عن فن يهتم بتجميل السطوح والافتتان بالطرق التي يمكن بواسطتها استخدام الهندسة وغيرها من المسائل في إعادة ترتيبها، ومن خلال الزخرفة وفن تجميل السطوح ينقل الفنان تأويل الأشكال من الصانع إلى المشاهد، ويساعد على جعل الفن في متناول الجميع عن طريق إعطاء الأخير حرية فهم الأثر الفني.

وبالطبع لا نستطيع فرض تأويل مبرمج للفن الإسلامي، أو تفسير كيفية تطوره على هذه الصورة، ولهذا أسباب كثيرة تعود إلى جملة اعتبارات متعلقة بالدوافع الداخلية والعقائدية والدينية التي تقف وراء آثار الفن الإسلامي.

إن العالم العربي نفسه أنشأ الفن التشكيلي وطوره منذ البداية بشكل كبير، حيث ازدهر لعدة قرون في بلاد الشام، بالإضافة إلى الأجزاء الجنوبية من فلسطين ومصر، إذ كان كل بناء مهم يشيده الخليفة الأموي يكسى من السقف حتى الأرض بالصور الجصية والرسوم البارزة والفسيفساء، وهكذا استمر الفن التشكيلي يستخدم في وسائل مختلفة لمدة سبعمائة عام.

وساد رأي عند العرب لفترة طويلة من الزمن، أن الخط والتصاميم التجريدية التي تتضمن أشكالا محافظة تطورت في الشرق كتعويض عن صورة محاكاة الطبيعة المرفوضة، ونورد هنا مثالا من إيران، فإن إلقاء نظرة على الأدب والتصاوير وفن الخط الإيراني تكفي لدحض أي جدال، إذ إن كتابات المؤرخين والفنانين عن فن الكتابة أظهرت أن الخط هو منبع ومصدر لكل أنواع الفنون، وهذا لا يعني بالطبع الحط من قدر التصوير، ولقد عبر المؤرخ الكبير للعصر الصفوي القاضي أحمد الذي ألف «قاموس حياة الخطاطين والمصورين» حيث قال: «إن مفتاح الفن الذهني قد أصبح الشعار، أما مفتاح الفن التشكيلي فهو قمة الريشة التي تستنبط التصاميم وتكشف الوجود، لقد خلق الله القلم لنوعين، والفن عموما يحمل بين طياته الجزء الأساسي للإدراك الإنساني، وشعار هذا العنصر الذي يكمن في نهاية الانفتاح وفي ذاته الفن، أنه عمل القلم أو قطعة البوص المدببة، المستخدمة في الخط، كما هي مستخدمة في الرسم، وإن كلمة «نوعين» تشير إلى الطبيعة النباتية لأقلام البوص والطبيعة الحيوانية للشعر المستخدم في صناعة الفرش التي تسمى أيضا بالريش، إنهم يؤكدون حقيقة أن كلا من الكتابة والتصوير فرعان للفن نفسه».

في الختام نقول: إن معرفة الشعوب تتضح بصورة خاصة عند معرفة فنونها وحضارتها، إن العالم الإسلامي ككل كان على وعي تام بالنشاط الفني العالمي وأبدع فنونه الخاصة به، وأصبحت الفنون الإسلامية جزءا من تراث الفنون العالمية، حيث أصبحت ملكا للبشرية جمعاء ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس بعيدا عن القاهرة وعن أهرامات الجيزة حيث آثار الدولة القديمة، تقبع قرية صغيرة كانت كغيرها من القرى المصرية التي تعيش على الزراعة وتربية المواشي، وبحلول عام ١٩٥٠ بدأت تتجه إلى صناعة السجاد والكليم اليدوي، حتى صارت علما على نهج خاص في الإبداع الفني في فن المنسوجات، بل صارت مصدرا لتجارب مماثلة طبقت في بلاد الغرب، وفي إحدى قرى السويد بالذات.

هذه هي قرية «الحرانية» التي بهرت العالم بتجربتها الفنية الفطرية شديدة الأصالة والحيوية والتعبير، ولم يكن ذلك بفعل أهالي القرية، ولكن بفضل مهندس معماري مصري هاوٍ للفن وعاشق للأصالة والتاريخ والهوية، هو الفنان رمسيس ويصا واصف والسؤال الآن: كيف بدأت فكرته وتجربته، وكيف تطورت؟

بدأها مهندس معماري عام ١٩٤٠

«سجاد الحرانية» تشكيل فطري بأنامل الأطفال

غازي عيسى أنعيم - قطر

رمسيس ويصا

السيدة صوفي

ولد رمسيس ويصا واصف في القاهرة عام ١٩١١م، لعائلة مصرية قبطية معروفة. دفعه حبه للعلم والدراسة إلى السفر للدراسات العليا في فرنسا عام ١٩٢٩م، وفي عام ١٩٣٥م حصل على شهادة الدبلوم في الفنون المعمارية، إلى جانب الجائزة الأولى المقدمة من لجنة الاختبار في المدرسة، وذلك عن مشروع التخرج الرائع الذي كان تحت عنوان «دار الخزافين في القاهرة القديمة».

بعد عودته إلى مصر عام ١٩٤٠، طُلب منه بناء مدرسة ابتدائية صغيرة في منطقة مصر القديمة لإحدى الجمعيات الخيرية، وكانت فرصة مواتية لإثبات نفسه. وبالفعل وضع تصميما مستوحى من المباني المحيطة التي تعتمد على البيئة الطبيعية في مواد البناء، والحفاظ على الشكل المصري القديم في المباني، وبصفة خاصة القباب (الطرز الإسلامية)، وكان ذلك نقطة البدء في عالم الشهرة.

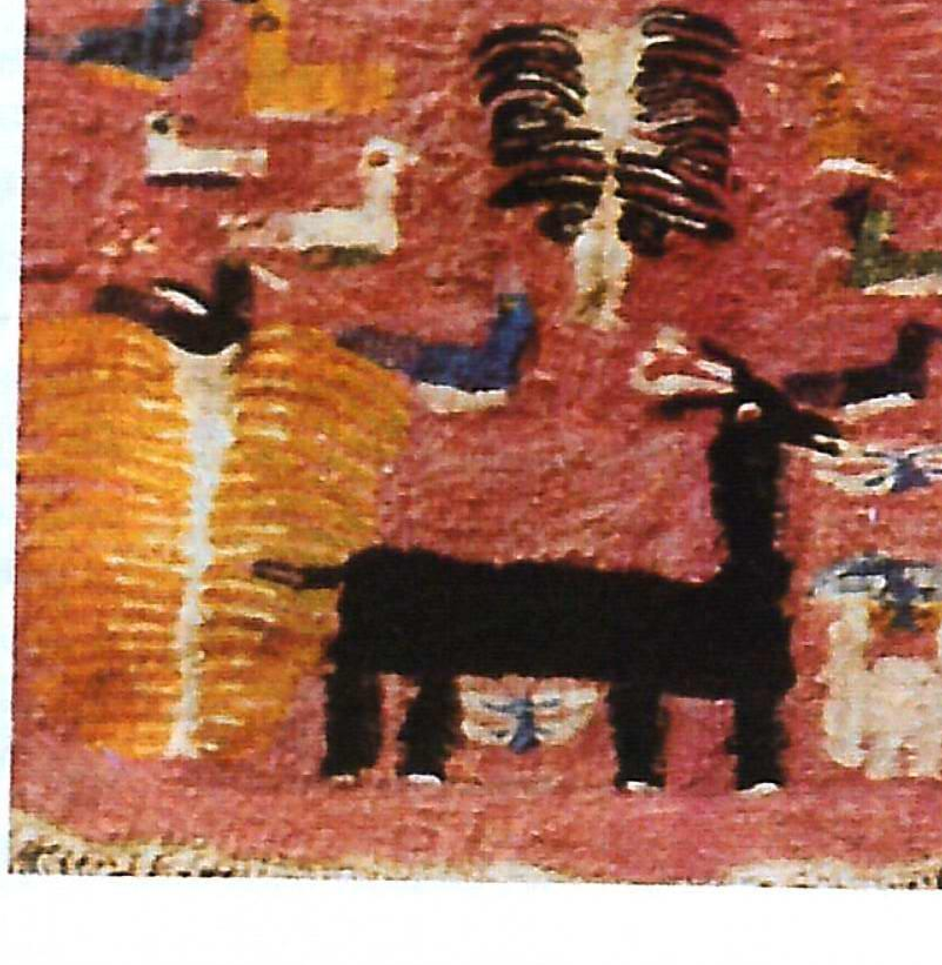
وبعد انتهائه من بناء المدرسة، طلب منه تنفيذ إحدى أفكاره في محاولة جذب عدد من أطفال المدرسة الصغار إلى فن صناعة «الكليم»، ونفذت فكرته بالفعل، فقد كان مؤمنا بأن كل طفل يولد ولديه طاقة معينة للخلق والإبداع الفني، فإذا وجدت الرعاية أصبح ذا شأن في المجال الذي يهواه، وكانت فكرته في البداية هي الاعتماد على الأطفال لسهولة تشكيل وجدان وسلوك الطفل في مراحل حياته الأولى، وبدأ بـ «نول» واحد فقط للنسيج وثلاثة أطفال من تلاميذ المدرسة، حيث بدأ الإنتاج. وعلى رغم أن كل إنتاج هذه المرحلة بيع في السوق الخيري السنوي للجمعية، إلا أن هذه النتائج لم تقنع المشرف على المدرسة. وطلب من رمسيس أن يجعل التلاميذ يقومون بتكبير بعض التصميمات الخاصة بالنسيج القبطي الأثري، ورفض رمسيس ذلك الطلب، وترك المكان بعد الحرب العالمية الثانية. لكنه لم ييأس وقرر أن ينفق على المشروع من ماله الخاص فحوّل الـ «كراج» الخاص بمنزله في الجيزة إلى «أتيلييه» صغير ومعه ثلاثة تلاميذ فقط هم: نقولا ومريم هرمينا وفتنة فكري.

وبعد خمس سنوات راودته فكرة إقامة مشروع كبير، ولم يكن المكان يسمح بذلك لأن عصب هذه الحرفة قائم على وجود أطفال، وطفل المدينة لظروفه الاقتصادية الميسرة نوعا ما، لن يُقبل على هذا النوع من العمل، لذلك كان لا بد من اختيار إحدى القرى القريبة من المدينة، ووقع اختياره على الحرانية، واشترى مساحة كبيرة من الأرض، وكان بمنزلة الرجل الغريب عن أهلها في بادئ الأمر، لكنه أخذ في زيارة أهالي القرية من الفلاحين، وشرح لهم فكرة المشروع الذي يمكن أن يدر على أطفالهم دخلا كبيرا لو التحقوا بالمدرسة،

وقد استجاب البعض بعد اقتناعهم بالفكرة، وبدأ بخمسة عشر طفلا علمهم تكنيك النسيج من دون أدنى محاولة للرسم أو التشكيل، وبعد ذلك استطاع أن ينمي مواهب الأطفال في التشكيل عن طريق اصطحابهم في رحلات ترفيهية إلى حدائق الحيوان والمناطق الأثرية، والتجول بهم في المناطق الطبيعية والسياحية على مراكب صغيرة في نهر النيل بهدف تكوين رؤية فنية لدى الأطفال، لكنه لم يكن يتدخل على الإطلاق في تغيير رؤاهم حتى لا يفسد الفطرة والتلقائية الفنية لدى الطفل، وكانت أول تصميماتهم بسيطة، ثم ما لبثوا أن بدأوا الدخول في تصميمات أكثر تعقيدا تحتوي على رسومات وصور تنبع من واقع الحياة التي يعيشونها، وخلال سنوات عديدة تطور نشاط السجاد أو الكليم اليدوي ليصبح غزلا ونسجا من الصوف والقطن أو الكتان، وتعددت الأجيال من الفنانين الأطفال حتى وصلوا إلى الجيل الثالث من أبناء القرية، الذي يعمل جنبا إلى جنب مع الجيلين الأول والثاني. واليوم تعرض منتجات تلك المجموعة من الفنانين الذين تبلغ أعمارهم ٥١ و٥٤ عاما، ولايزالون يعملون في المركز نفسه إلى جانب أبنائهم الأطفال.

ويمكننا أن ندرك أن الفنان رمسيس اعتمد في الدرجة الأولى على مبدأ بسيط وشجاع يقول: «علم الطفل التقنية الأساسية واتركه بنفسه يبتكر أشكالا تعكس خياله التلقائي، فليس من الممكن أن أكتب له فكرة على ورقة، أو أن أعطيه صورة معينة ليحاكيها وهو يضع السجادة».

ووصل إلى نتيجة مهمة هي: أن المهارة الفنية والحرفية ليستا إلا وجهين لنشاط واحد، المهم هو استثارة قوة الإبداع الفني في مهنة الحرفي، وفي عصرنا هذا هناك حاجة إلى المنتجات الحرفية ذات القيمة الفنية.



ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ووجد أن القوة الإبداعية للإنسان العادي تضيع في ظل النظام التعليمي الجامد والنمطي بسبب انتشار التكنيك الصناعي، فالآلة تؤدي إلى سلبية الإنسان، ومقدرة الإبداع الفني متوافرة في كل طفل، لكنها تحتاج إلى تشجيع وإلى حماية من المؤثرات الخارجية.

لكن لماذا اختار رمسيس النسيج بالذات؟

يقول: «إنها تجربة تشمل الجسد والروح. فيها توازن بين العمل اليدوي والإبداع الفني. فيها اختيار دقيق للتشكيل. إن الطفل يعبر عن نفسه في صورة مترابطة.. الصورة عنده انعكاس لحياته الداخلية، ومن خلال اختيار الطفل لخيوطه ولألوانها، وأثناء العملية البطيئة في النسج على النول ترشد أصابعه وتنضج أفكاره».

وكان رمسيس يحرص على أن لا يقدم للأطفال أعمالا لكي يقلدوها، بل كان يحرص على أن لا يأخذهم إلى المتاحف أو إلى قاعات العرض، ولهذا أقام ورشته في القرية حتى يعزل أولاده عن مؤثرات المدينة وعن الزيف السائد فيها، وحتى يعيشوا مع أنفسهم وعلى الطبيعة، كان يرى - وهو على حق كبير - أن تبني مشاعر الآخرين أو الخضوع لتأثيرهم، معناه ابتعاد الإنسان عن نفسه وعن مشاعره الخاصة. وحينما يتعلق الأمر بالمشاعر، فإن أي نقد أو تدخل من الكبار هو غالبا عامل دخيل ومثبط، وقد يدل على عدم فهم الكبار الدفء وطرافة عمل الصغار. ومن هنا ينادي كثير من رجال التربية بأهمية التعبير الحر للطفل، وعدم التدخل في تعبيره بنقد يفسد أكثر مما يفيد.

ولك أن تتساءل: هل معنى هذا أن كل طفل يمكن أن يكون فنانا؟ إن تجربة الحرانية تؤكد هذه الحقيقة على شرط أن يبدأ وهو ما زال في الثامنة أو العاشرة من عمره.

من جهة أخرى، كان للفنانة سوزان الابنة الكبرى لرمسيس أيضا دور كبير لا يمكن إغفاله في نشاط المركز، فهي تذكر أنها في البداية، بدأت بتدريب سبعة أطفال، إلا أنها شعرت فيما بعد أنه يجب عمل شيء لجلب دماء جديدة إلى المركز لتلافي الرسوم والنماذج المكررة، وقبل ٣٠ طفلا آخر من القرية للبدء في إعدادهم ليكونوا فنانين أكفاء، وبدأت سوزان في العام ١٩٧٣ في تدريب الجيل الثاني من تلاميذ «الحرانية».

وبعد وفاة رمسيس في العام ١٩٧٤ عن عمر يناهز الثالثة والستين، أقامت ابنته «أتيلييه» آخر داخل المدرسة وأحضرت ٤٥ طفلا، لكن واجهتها صعوبة تدخل الأهل والآباء لتلقين أبنائهم الحرفة في وقت قصير، مما يؤثر بشكل مباشر على رؤاهم الفنية الخاصة، فيما تعتمد المدرسة على الخيال الخصب لهؤلاء الأطفال في تشكيلهم للوحات المرسومة على الكليم، ولذلك أحضرت عددا من الاطفال لا تربطهم اي علاقة أسرية بالجيل السابق، حتى لا يحدث أي أثر أو تأثير في أعمالهم، وقد لوحظ أن أطفال الجيلين الثاني والثالث كانوا أسرع في فهمهم لتكنيك العمل اليدوي «الكليم»، كما كان لتمكنهم أثر كبير في تطور هذا الفن.

وفي العام الذي رحل فيه رمسيس انضمت ابنته يونا إلى جانب أختها سوزان في إدارة المشروع. وبدأت في تدريب التلاميذ، وقسمتهم إلى مجموعتين خصصت الأولى لصناعة الكليم اليدوي المصنوع من نسيج القطن المصري الرفيع، والثانية لصناعة «الباتيك» وهو فن الطباعة على النسيج سواء كان مصنوعا من القطن أو الكتان أو الحرير، ولكن من دون تغيير في ابتكار الطفل، حيث يطبع المنظر الذي صممه إلى جانب رسوماته الحرة من دون تقليد لرسم آخر أو نقل لمنظر سبق رسمه.

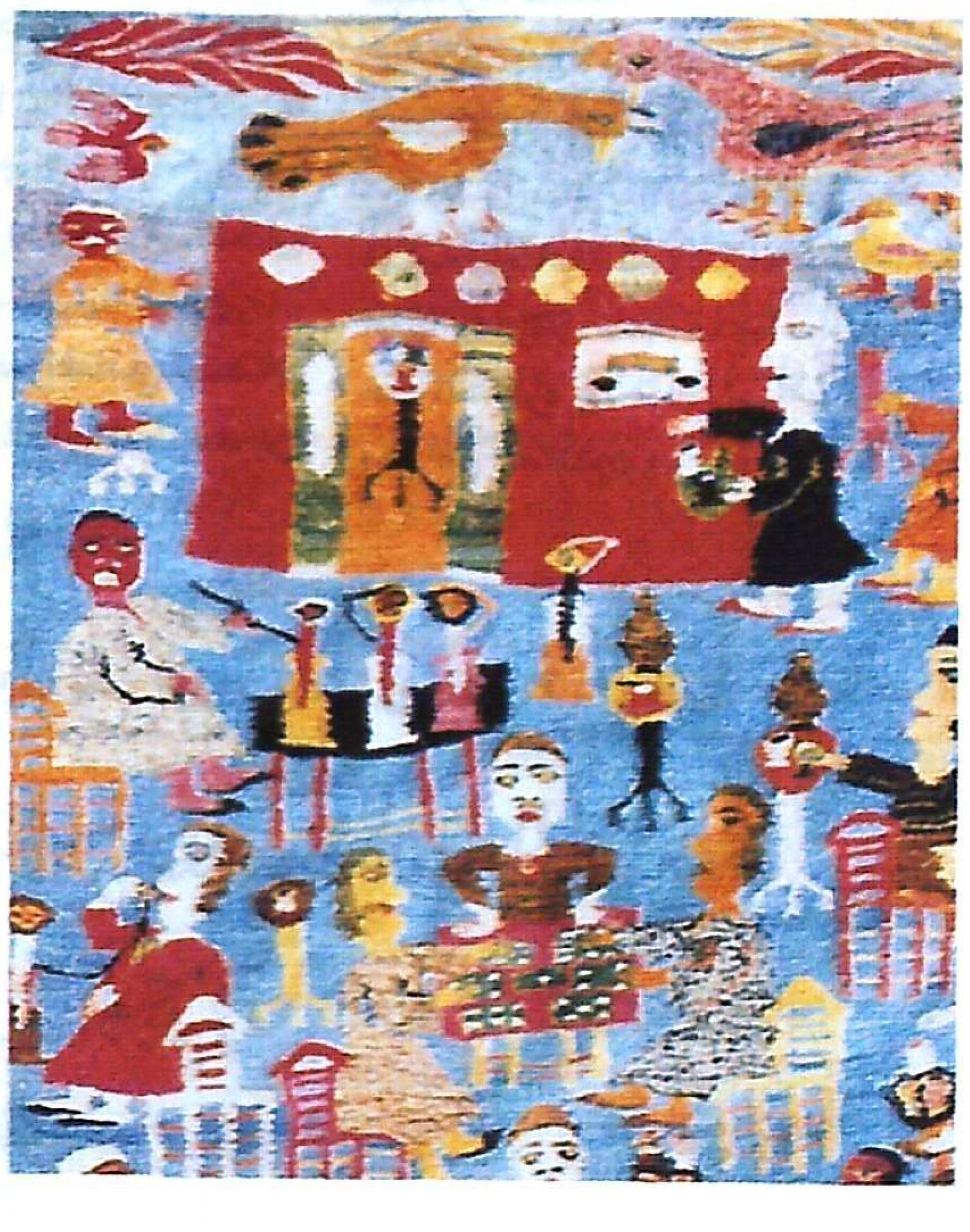
وكانت هذه الخطوة نقطة البداية لدخول هذه الفنون إلى المجتمع المصري. إضافة إلى ذلك، ينتج فنانو المركز أعمال السيراميك والنحت وبناء القباب والمقنطرات للوحدات الجديدة، وأصبح المركز مصدر رزق لأبناء وبنات قرية «الحرانية»، حيث تحسن مستوى دخلهم وانعكس ذلك على مستوى معيشتهم، وأصبح كل شاب يعمل في المركز في سن الـ «٢١» يمتلك منزلا. وقد استقل هؤلاء الشباب اقتصاديا عن أولياء أمورهم الذين كانوا يتحكمون في مصائرهم وفي دخلهم، وبذلك ساهم المركز في تجاوز قرية «الحرانية» مشكلة البطالة، ونتمنى أن تعمم هذه التجربة على امتداد مساحة وطننا العربي.

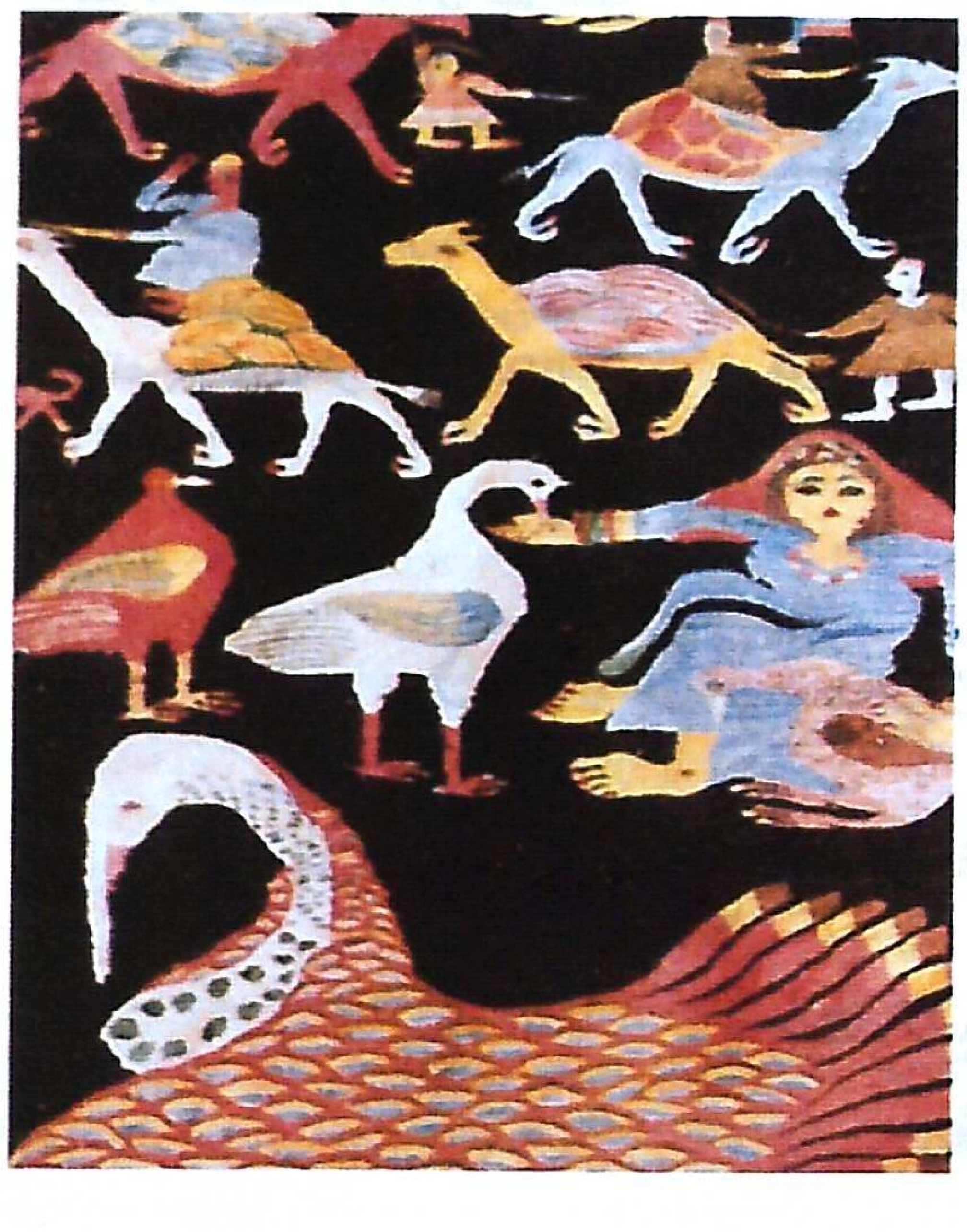
والمهم في الأمر هو، أن مركز ويصا واصف قد بلغ بالتجربة تمام نضجها بوصول هؤلاء الأطفال إلى درجة عالية من التمكن، وارتفاع الخبرة اليومية التي اصطنعوها بأيديهم، مما ساعدهم على الوصول إلى درجة مثالية من التعبير عن كل ما يدور حولهم، فكانت لهم هذه الأشكال المنسوجة من واقع الطبيعة في قريتهم، ومن حكايات ذويهم الفلاحين البسطاء، ومن الأساطير والمعتقدات التي توارثوها، ثم التقاليد خلال الأفراح وغيرها من المناسبات.

وهكذا ظهرت لوحاتهم المنسوجة على سجاد الحائط بصور النخيل الذي يطاول السماء والمراعي، والجنة والنار، ثم الأبقار والجواميس والجمال والخراف والماعز والقطط والكلاب والطيور، بالإضافة إلى مجموعة من الألعاب الشعبية وصيادي السمك والموالد، وقد روعي وجود الإنسان إلى جانب هذه الكائنات الحية.

وكان للمركز أيضا دور فعال في نمو سوق الفنون المصري، فالأعمال المتنوعة، انتشرت في مختلف المحلات داخل وخارج مصر.

وقد سبق أن عرضت أعمال أطفال الحرانية في مدينة «بال» في سويسرا عام ١٩٥٨، ثم في متحف الفن الحديث في ستوكهولم عام ١٩٦٠، وبعد ذلك في هولندا والنرويج ثم ميونيخ والسويد وتشيكوسلوفاكيا وسويسرا مرة أخرى، وفي لوزان عامي ١٩٦٧ و١٩٧٦ وفي أمريكا عام ١٩٧٤، ثم السويد ولندن، ثم





في مدن ألمانيا الغربية مصاحبا لمعرض مجموعة الآثار الفرعونية التي عرضت هناك عام ١٩٧٨ تحت اسم «ملوك الفراعنة»، وبعد هذه الجولة انتقل معرض سجاد الحرانية ليعرض في مدينة نيس بفرنسا، وفي المبنى الرئيسي لهيئة الأمم المتحدة في جنيف عام ٢٠٠٠، وقد عرضت في هذا المعرض لوحة منسوجة من إنتاج المركز، وهي تعبر عن وصف لمصر في مختلف عصورها الفرعونية، القبطية والإسلامية، والجديد في هذه اللوحة هو حجمها، فارتفاعها ٧ أمتار وعرضها ٢,٦٠، وقد استغرق العمل فيها ثلاث سنوات.

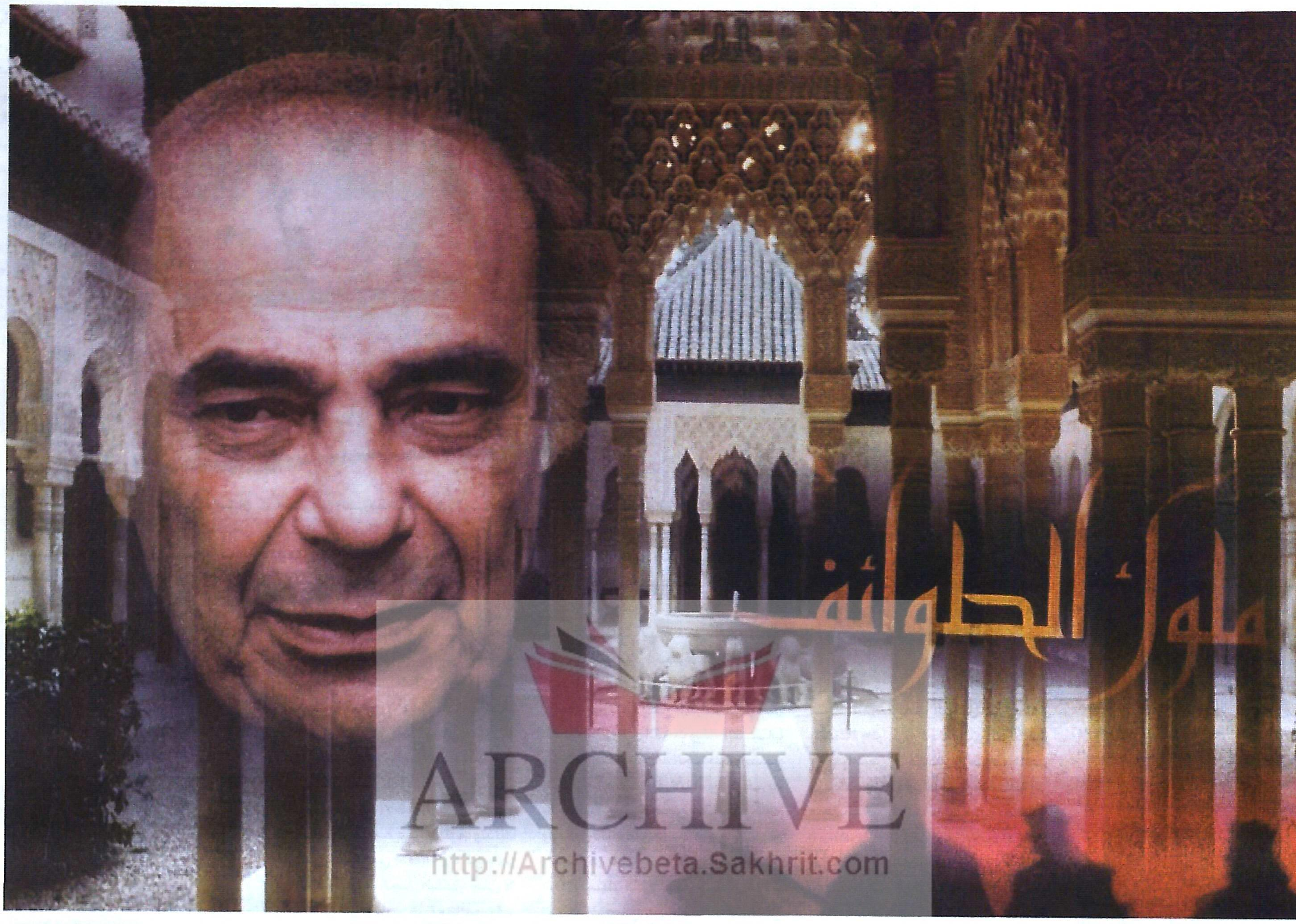
والجدير بالذكر، أن المركز شارك أخيرا في احتفالات النرويج بافتتاح مكتبة الإسكندرية، وذلك بالاشتراك في معرض للفنون المصرية بأوسلو.

واليوم يعمل المركز وجميع أعضائه الفنانين بهمة ونشاط ليقدموا الفنون المعمارية واليدوية معا، التي يؤديها حرفيون ومعماريون مهرة طبقت شهرتهم الآفاق، وهي أعمال فنية بلغ صيتها كل أنحاء العالم. أما المركز ذاته فهو يخرج من حين إلى آخر بالكثير من الإبداعات والفنون الجذابة، ليدعم بذلك مجد مؤسسه الأول الفنان الخالد بفنه رمسيس، ويزيد من شهرة المركز المطردة يوما بعد آخر.

وتقول السيدة صوفي حبيب أرملة مؤسس المدرسة: «إن الحرانية أصبح لها شهرة عالمية واسعة النطاق، فنحن نمثل الفن المعاصر في مصر، ويقبل على إنتاجنا أعداد هائلة من متذوقي هذا الفن اليدوي الأصيل، وأحب أن أؤكد أنه إذا كان هذا الفن قد ولد من زمن الفراعنة، إلا أننا أضفنا إليه من الخامات والألوان والرؤى التشكيلية الإبداعية الخلاقة والمبتكرة وسط خيال خصب فطري، بريء، بسيط ونظيف هو خيال الطفل».

أخيرا يقول الناقد صبحي الشاروني: «إن كل زائر للقاهرة لا يتاح له أن يقضي خلال زيارته ساعة أو ساعتين في دار الفن بالحرانية يضيع عليه الكثير، حتى لو شاهد كل آثار القاهرة ومعالمها، لن يتاح لزائر القاهرة أن يرى بديلا في أي بلد من بلاد العالم» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صرخة مسرحية لمنصور الرحباني

"ملوك الطوائف".. سحر الأندلس ومآساتها

عدنان زيد الكاظمي - الكويت

إن مواصلة صعود المسرح الغنائي الرحباني، وخصوصيته الفنية، بالإضافة إلى تصاعد الابتكارات في عرض الفنون والتأليف الموسيقي والغنائي والدراما المسرحية التاريخية، ما زالت تتوهج لدى الرحابنة في فترة انزلقت فيها الثقافة الفنية إلى حد الإسفاف، ولذلك كان العبء كبيرا لأن مسؤولية مواصلة أداء الرسالة الفنية في صورتها الحديثة والمتجددة، تمليان على الرحابنة أن يقدموا أعمالا مميزة مبتكرة تواكب العصر، وكانت مسرحية «ملوك الطوئف»، وهي الأحدث في سلسلة أعمالهم التاريخية الخالدة، تؤكد مواصلة الطريق نحو الارتقاء بالفن المسرحي ومسايرة العصر.

«ملوك الطوائف» رائعة منصور الرحباني المسرحية، ما زالت تثير الكثير من الشجن والتأمل، فهي قصة الملك الشاعر المعتمد بن عباد، الذي وصى أن يكتب على قبره بعد فاجعته المأساوية هذه الأبيات:

قبر القريب سقاك الرائح الغادي
حقا ظفرت بأشلاء ابن عباد
بالطاعن، الضارب الرامي إذا اقتتلوا
بالموت أحمر، بالضرغامة العادي
بالدهر في نقم، بالبحر في نعم
بالبدر في ظلم، بالصدر في النادي
نعم هو الحق وافاني به قدر
من السماء فوافاني لميعاد

فمن الملك الشاعر المعتمد بن عباد، وما قصته؟

المعتمد بن المعتضد هو ملك إشبيلية الملقب بـ «الشاعر»، الذي امتحنه القدر بالفقر والأسر، بعد أن نعمه بجاه الملك وعز السيادة، كان اديبا وفارسا، شجاعا مقداما، عرف عنه السخاء والجود، ولي أمر إشبيلية وهو في الثلاثين من عمره بعد وفاة أبيه الملك المعتضد، الذي عمل على تكوين دولة غدت من اقوى دول الأندلس. فقد أنشأها، وقوى شكيمتها بعد حروب ومعارك طاحنة. سالت فيها دماء كثيرة، وجابه كيد الملوك وأطماعهم، فجاء المعتمد بعد وفاة أبيه وواصل السير على خطاه، فكانت له حروب عظيمة صال فيها وجال وانتصر، حتى اصطدم بشكيمة أمراء طليطلة خصومه ومنافسيه من بني ذي النون الذين وقفوا له كالسد المنيع. ودامت الحرب بينهم سبعة أعوام أنهكت المملكتين، وهنا يرتكب المعتمد سقطته الجسيمة، ويلف الحبل حول رقبته، فقد عهد إلى وزيره ابن عمار بالتفاوض مع الفونسو السادس أمير قشتالة لعقد معاهدة سرية بينهما، يتعهد الفونسو بموجبها بمعاونة المعتمد في حربه ضد خصومه في

> "لم يكن الرحباني مجرد قارئ متصفح للتاريخ، وإنما كان يعيش وقائع وتفاصيل المرحلة بجوانبها الإنسانية وخصوصيتها الدقيقة"

طليطلة، على أن يطلق المعتمد يد الفونسو حرا في محاربة طليطلة!

لقد كانت تلك هي السقطة المميتة، وهي بداية النهاية له، حين استدار الفونسو عليه، ووسع دائرة مطامعه لملوك الطوائف، وهددهم باجتياح ممالكهم والعدوان على مدنهم، حتى تساقطت المدن الأندلسية واحدة تلو الأخرى.

لم يجد المعتمد بن عباد أمامه إلا أن يهرع باتجاه المغرب، إلى الدولة القوية المرابطية (جديدة الولادة) مستصرخا نجدتهم، فاستغاث بأمير المرابطين يوسف بن تاشفين.

يقول المعتمد بن عباد، وهو يرى الخيار الصعب في زوال الأندلس بين مطرقة الإسبان وسندان المرابطين: «إن لم يكن بد من التحول إلى طبقة الخدم والعبيد وفقدان الملك، فإن رعي جمال المرابطين أحب إلي من رعي خنازير الإسبان». وقد استجاب أمير دولة المرابطين لندائه، وعبر البحر إلى الأندلس في جيش جرار هائل، وقاتل الفونسو في معركة الزلاقة وتحقق النصر لابن تاشفين، ولكن النصر كان يحمل في طياته بذور الخطر الجديد، وهو طمع ابن تاشفين نفسه في إمارات الأندلس. وبعد أن ضم إليه غرناطة فقرطبة فرندة وقتل ابني المعتمد المأمون والراضي، وكانا أميرين على قرطبة ورندة، جرى حصار إشبيلية واقتحامها وترويع من فيها، وأخيرا وقع المعتمد في الأسر، ووثق بالأغلال الحديدية، وظل طيلة سنوات مغلول الساقين، تضطر بناته إلى ممارسة مهنة الغزل ليواجهن مطالب الحياة وشظف العيش، وقد زرن والدهن في السجن بمساعدة بنت عريف شرطة أبيهم الملك السابق في يوم عيد، وهن يرتدين أسمالا بالية رثة، حافيات الأقدام، حاسرات الرؤوس. وعندها تبلغ المأساة ذروتها، وتعصف بوجدان الأب الملتاع والعاجز عواصف الأسى والتفجع والندم المتأخر على خطيئته، يقول متوجعا والألم يعتصر قلبه:

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا
فساءك العيد في أغمات مأسورا
ترى بناتك في الأطمار جائعة
يغزلن للناس لا يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة
أبصارهن حسيرات مكاسيرا
يطأن في الطين والأقدام حافية
كأنها لم تطأ مسكا وكافورا
قد كان دهرك إن تأمره ممتثلا
فردك الدهر منهيا ومأمورا
من بات بعدك في ملك يسر به
فإنما بات بالأحلام مغرورا

وأخيرا مات المعتمد قهرا وغما في الأصفاد، بعد موت حبيبته وأم أولاده اعتماد التي شاركته المحنة، فبكاها بحرارة وروى تربتها بالشعر المبلل بالدموع، ودفن إلى جانبها، فقبرهما المشترك الذي نزلا فيه ضيفين على الأبدية يروي قصة الشعر والحب والحرب، قصة يستخلص التاريخ، وتستخلص الحضارات الإنسانية والعرب والمسلمون منها الدروس والعبر لو أنهم يقرأون التاريخ.

رائعة منصور الرحباني والكثير من الشجن والتأمل

يأخذنا منصور الرحباني إلى أجواء الأندلس الساحرة، المترعة بالأدب الرفيع والماضي الغابر. وفي لغة ونص المسرحية والحوارات يستخدم منصور بعناية فائقة اللغة المحلية، ليتدرج منها إلى اللغة العربية الفصحى من دون تكلف أو ابتذال. ويصيغ الأغاني لحنا وغناء من لبنانية مبهجة ومرحة إلى القصائد والموشحات الأندلسية المعروفة. لقد أكسب العمل قوة ومتانة ودواما. كما أنه ضم إليه بقية الرحابنة في العمل الموسيقي والإخراج المسرحي، مما أكسب العمل تنوعا مثريا، وزخما في الأسلوب والأداء.

يقولون إن تاريخنا هو تاريخ ملوك وأمراء، وأحداث تجري بينهم من حروب وغزوات ومواقف سياسية. ولكن الفنان منصور لم يهمل الأجواء الشعبية العامة المحيطة بالحدث، فقدم بعض صور الواقع الاجتماعي الذي يتمثل ضمن الحوار والمشاهد. فلم يكن منصور مجرد قارئ متصفح للتاريخ، وإنما كان يعيش وقائع وتفاصيل تلك المرحلة بكل جوانبها الإنسانية، حتى خصوصياتها الدقيقة للمرحلة التي يقدمها على المسرح، فقد جال في تاريخ الأندلس، ووفر الأجواء العامة السائدة في تلك الفترة، وحافظ على البناء القصصي للأحداث حتى النهاية. وقد صبغ تفكيره وطبعها بطابع العصر، فجاءت فصوله ولغته وحسه التاريخي مصورة لواقع الماضي من دون أن يفرط في المادة التاريخية، أو يلجأ إلى المبالغات التي تصل إلى حد الخرافات والأساطير. فهو يدرك أن أجواء الأندلس ذخيرة أدبية وتاريخية كبيرة ومتنوعة لا تحتاج إلى المبالغة. وهو سيد الإبداع، وقد أمتعنا بالكثير من الصور والكثير من هذه المواقف التي تسرد بعض الإسقاطات الواقعية، حيث تتمازج مع بعض الظواهر العصرية.

إن الإخراج الفني والمسرحي والنصوص الأدبية تميط اللثام عن الثقافات المتعددة الواسعة لمنصور الرحباني، وهي تنعكس كالمرآة في كل أعماله، إن عمالقة الأدباء والفلاسفة والفنانين ينطقون ويتماهون في تكوينه الفكري، فيرفدهم من نهر روائعه الخالدة. وأستطيع أن أقول باطمئنان، إن فكره مع كل هؤلاء العمالقة فكر تكاملي لا فكر تكميلي، فهو أمين على الفكر يحرص على إبرازه من دون أن يضيف إليه أو يشوهه. فنان وعملاق ومدرسة متميزة قلما تمدنا الحياة الأدبية والنقدية بمثله. إنه يحتل الماسة الكبرى في قلادة النقد الأدبي والمسرحي، لها بريق يخطف الأبصار، ويضيء ظلمة حالكة في حياتنا الفنية والأدبية النقدية.

لقد استطاع أن يربط بين الثقافتين العربية والعالمية بنتاج ثقافته الرفيعة الواسعة الاطلاع والعميقة التأمل، واستعمل كل الأدوات الفنية والنقدية بذكاء في النص المسرحي، بالإضافة إلى إبداعه في استخدام الأدوات التقنية والتكنولوجية، والابتكارات الفذة التي تأسر القلوب والأسماع في العمل المسرحي، من توزيع الأضواء، والحركة والخطوات وزوايا المسرح في كل الاتجاهات، ليكون العمل متكاملا قابلا للدراسة والتحليل في الدوائر العامة وعند المتخصصين، إنها مدرسة الرحباني التي يشار إليها بالبنان.

وفي نص مسرحية «ملوك الطوائف» يغوص الفنان منصور في عمق الأدب العربي، ويستدعي أبو فراس الحمداني في رائعته «أجملي يا أم عمرو»، حيث يوائم في إبداع موسيقي بين الغيتار والتصفيق والرقص الإسباني والعود الشرقي لينقلك إلى أجواء الفانتازيا الرائعة! ولعل اختياره لأبي فراس هو تلطيف للدور السيئ والتاريخي لأبي فراس مع أبو الطيب المتنبي، الذي استبدت به الغيرة والحسد من حظوة المتنبي لدى سيف الدولة. ويقتطف من ابن سناء الملك الشاعر الصوفي قصيدة «كللي ياسحب تيجان الربا»، ومن ابن زهر (الحفيد) الإشبيلي «أيها الساقي إليك المشتكي»، ومن ابن زيدون «كما تشاء ... فقل لي لست منتقلا»، ولم ينس بطل القصة الشاعر المعتمد بن عباد وقد ذكره في بيتين:

لا تسألي عني فإني عاشق
من لا يرد هواي عنها عاذل
حب اعتماد في الجوانح ساكن
لا القلب ضاق به ولا هو راحل

إن فتح بوابة التاريخ، وعرض الوقائع، واستخلاص الدروس والعبر يعني التطلع إلى المستقبل وبداية النقد ونهضة الأمم. ويخلص منصور بشكل عام إلى القول:

«يكرر التاريخ ذاته، طالما الناس لم يتغيروا، فالقوي ما زال يحلم بالحرب ويستعبد الآخر، والضعيف يصارع من أجل الخبز والحرية». وهذه خلاصة عامة ... أما في الجانب الإنساني والشخصي في نص المسرحية، فقد استطاع بعبقريته واستعماله لكل المقومات المسرحية والفنية، وقراءاته التاريخية الخاصة بالصور والأخيلة، وصياغة العبارات والجمل والأغاني المعبرة والمواقف العامة والخاصة، أن يجسد الأثر الشخصي على مستوى الشخصيات العامة والمشاركة في الأحداث. وفي دور الملك العاشق الذي فقد عرشه وملكه نتيجة سوء تقديره وقراراته المتعجلة، فالتاريخ لا يرحم الهفوات مهما تصاغرت. وها هو الملك يجر خيبته بانكسار وذلة .. لقد استباح لنفسه الاستعانة بأعداء أمته ودينه على منافسيه من بني قومه وجلدته، ليفتح أبواب الجحيم الذي اصطلى بنيرانها واحترق بلهيبها.

وقد أضاف منصور إلى تراث الأمة والعالم صرخته لكل الملوك «اسمعوا ... ياكل الملوك»، حقيقة مسلمة:

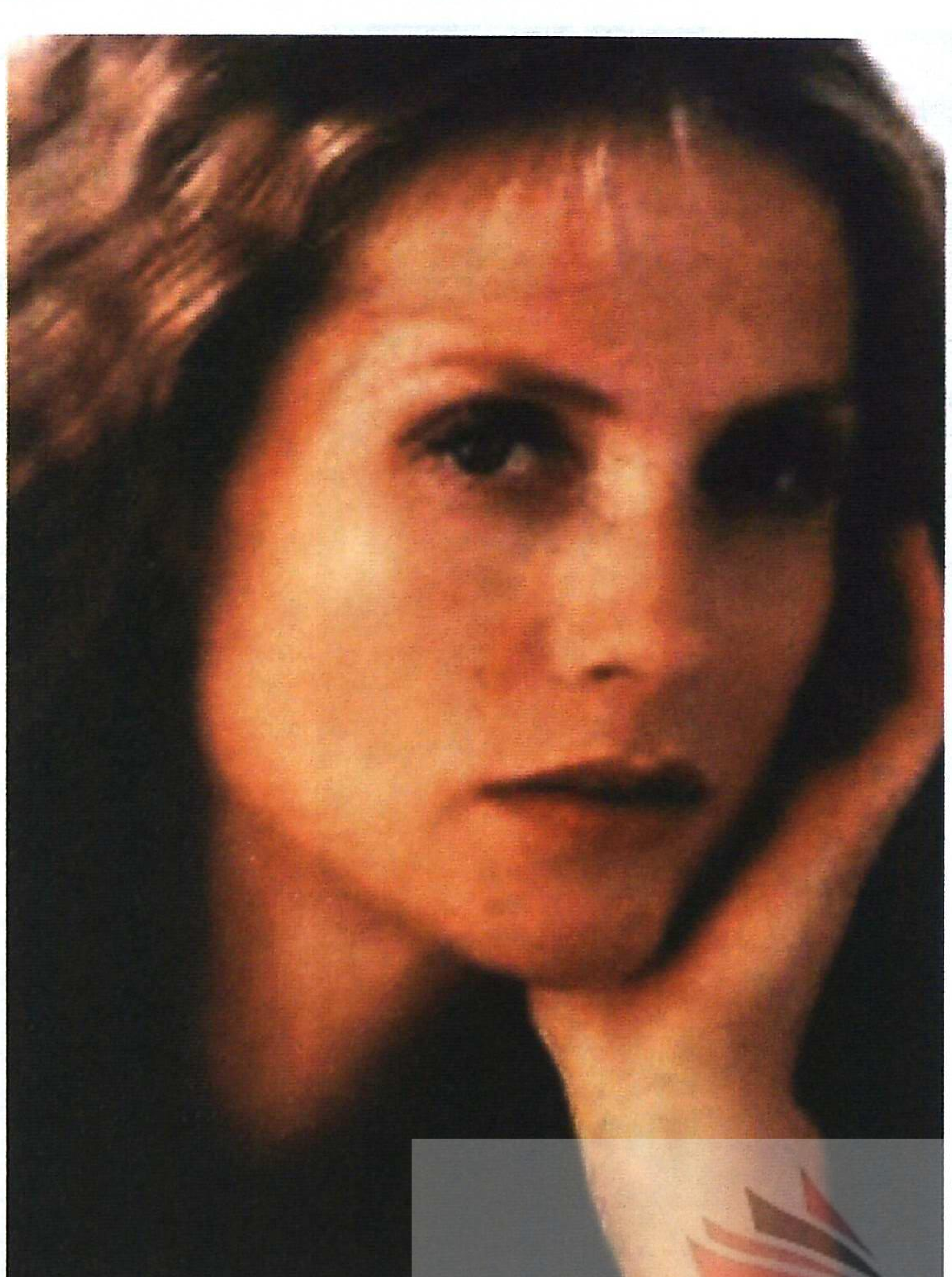
«إذا راح الملك
بيجي ملك غيرو
إذا راح الوطن
ما فيه وطن غيرو»

الملوك أفراد لهم حياة وآجال، إذا غادروا بالموت أو الهزيمة، يمكن أن يأتي ملوك غيرهم. ولكن الأوطان إذا هزمت وضاعت، فلا يمكن أن تأتي أوطان أخرى بديلة. فعبرة الماضي ودروسه لبنة يضيفها الرحباني إلى البناء العالمي الشامخ، ليسمو على الأحداث سموا كبيرا، ويضيف إضافة تاريخية واعية إلى بناء الأمم ◆

”الإخراج الفني والمسرحي وكتابة النصوص الأدبية، تميط اللثام عن الثقافات المتعددة الواسعة التي يمتلكها الرحباني“

لماذا أمثل؟

أمثل لكي أنسى. فالتمثيل هو إكسير يعطي قوى غير معتادة. يقول أستاذي في كونسرفتوار فيرسال بروفيسير فن الدراما إميل دارس، إن التمثيل يؤثر أقوى مما تفعل الخمرة والكوكايين أو الهيروين. نعم هذا صحيح. وما دمت قد جربت التمثيل - في السينما أو في المسرح - فلن تستطيع الامتناع عنه بعد ذلك. إنه سم سحري.



تحاول أن تكون هاوية إلى الأبد

إيزابيل هوبير تُخْفي أكثر مما تبدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* ترجمة: عبد الهادي الراوي - هولندا

عشق التمثيل يستجيب لضرورة إنسانية بسيطة طبيعية. فأنت إذ تمثل تكون كأنك موجود في حالة اللامبالاة الحيوية المطلقة، في حالة النيرفانا. ولا ضرورة لعقلنة كل فعل من افعالك أمام الكاميرا، وتفسير كل حركة أو نبرة من حركاتك ونبراتك، فإذا كان الدور كله مدروسا ومبنيا، فسيظهر هذا على الشاشة لا محالة. أما الفنان الجيد فهو - بالتحديد - ذلك الذي لا تُلاحظ مهاراته، ذلك الذي يكون وجوده في الشخصية طبيعيا الى اقصى حد، وهذا يعني أنه غير قابل للتوقع. في التمثيل تظهر طبيعتك الثانية، شيء ما، يعود لك وحدك. فلا أحد يصبح ممثلا، إن لم يكن قد وُلد ممثلا.

قبل أن انغمس في حياتي الحالية، لم أطرح على نفسي الكثير من الأسئلة. بل كنت أحسب أني لن أصل الى مستوى ممثلات مثل جان مورو وكاترين دينيوف أو رومي شنايدر. وكان علي أن ابحث عن أسلوبي الخاص. ومهما كان الأمر، فأن تكوني ممثلة يعني تأكيد أنك أنت، لا تقلدين الأخريات. في فترة الشباب يتكون عندك تصور مغلوط عن نفسك، وتجدين نفسك قبيحة، ولا يعجبك جسدك ولا وجهك، وكان قراري أن أصبح ممثلة من ناحية، مجرد قرار للنجاة، ومن ناحية ثانية لم أكن أدرك ما تعني هذه الحرفة. الآن أرى أني لم أحسب حسابا لما هي عليه في الواقع، ولم أكن بذلك القبح، لكن تصوري عن صورتي كان مشوشا. وقد انعكس ذلك على الأدوار الأولى، لأنني كنت أنطلق في كل مرة مما كنت أراه في نفسي، وكنت مندفعة لتبيان جوهري الحقيقي. والآن، ومع مرور السنين، جوهري يتابعني لكي يظهر، فمثلا في فيلم «الحياة الموعودة» (في هذا الفيلم تلعب إيزابيل هوبير دور امرأة ذات طبع غير معتاد، إرادتها قوية وقادرة على اتخاذ القرار: مومس تهرب مع ابنتها طلبا للنجاة بعد مقتل القواد). أكثر ما يثير الانتباه أن أوليفيه دان قد رآني كما كنت في الخامسة عشرة من عمري، تلك الفتاة التي ينبغي أن أقول إني قد نسيتها.

تمثيل الذات لا الشخصية

لم يقترح علي أحد تدريس فن التمثيل أبدا. لكن لو حدث هذا لفزعت فزعا مرعبا في البداية، لأني كنت سأحس بعدم صلاحيتي الحرفية. لكن بعد ذلك كنت سأفكر: ولم لا؟ فالتدريس - كما أراه - هو توصيل خبرتك وطريقة فهمك للأشياء إلى الآخرين. أي، كنتُ سأقصر دروس المهارة على الحديث عن نفسي، ذلك أنك حين تتكلم عن نفسك في الحرفة، فإنك تكشف للمستمعين ذواتهم نفسها أيضا، وإمكاناتهم وطرقهم. وهكذا فقد أنجح، إلا أنني قد أعجز عن التدريس في الظروف التقليدية، في أماكن التعليم العادية حيث يجلس إزاء المعلم عدد كبير من الطلبة. لكن بالتأكيد لدي ما أقوله، مثلا عن التفسير المغلوط للشخصية، التي ينبغي توصيلها إلى الشاشة.

فحين يرفض الفنان مفهوم «البطل» فهو يخطو - فورا - خطوة في العمل على دوره، ويحصل على الحرية. المخرجون الذين عملت معهم ابتداء من كلود شابرول، حرروني - بالطبع - من أي ضرورة كانت لتمثيل البطلة. ولو حصل أن كان علي أن أعمل مع مخرجين يفرضون علي مقتربا آخر، لما صرت ممثلة أبدا. فأن تصبحي ممثلة يعني - في نهاية المطاف - أن تتعلمي أن تكوني حرة. علما بأن الفنان موضوع ضمن أطر صارمة، في فضاء يحدده المخرج. إن اصطدام هذه الحرية مع تحديدات ذكية من مخرج ذكي، مع عوائق يشكل التغلب عليها - على حسب رأيي - سيرورة الإبداع، هذا الصدام - بالتحديد - هو الذي يولد الأفلام العظيمة والأدوار العظيمة.

الشخصية ينبغي أن تنبع فيك أنت، من ردود الأفعال عندك، من أفكارك، من حالاتك النفس - فيزيائية المختلفة. وكل ما عندك يشارك في العمل: مكوناتك الشخصية ومزاياك وخواصك. وحتى حين أمثل ما ليس له علاقة بي أنا شخصيا، وإذا كان ما علي أن أعانيه على الشاشة غريبا علي تماما - ومهما بدا ذلك متناقضا - فإن نواة طبعي تبقى في الدور. ولو طُلب مني تقليد طريقة كلام أحدهم، أو تقليد حركاته، لما استطعت عمل ذلك. ولغرض الوصول إلى الحد الأقصى في استعمال شخصيتي الحقيقية، علي أن أعرف نفسي وأن أثق فيها. وهذا بالمناسبة، تحقيقه أسهل في السينما منه في المسرح. فالسينما تضع الممثل في صورة طبيعية تقريبا إزاء نفسه، في حين أمام عينيك في المسرح - دائما - معايير، إذ توجد هناك القواعد والمثل. في المسرح يقولون - في العادة - «هذه بطلة تراجيدية». لهذا حين ظهرت على الخشبة لأول مرة، اردت أن أعمل ما كنت أعمله في السينما، اي عدم التكيف مع الأمثلة الموجودة، والتخلص من الحد الأعلى من العوائق الموجودة على درب الوصول إلى بطلتي، هذه العوائق الموضوعة فقط لكي يعرف الفنان - إذ يتغلب عليها - نفسه والشخصية التي يمثلها. فمثلا، ميديا، فهذا الدور مرتبط - بقوة - بالتصورات المعتادة عن البطلة بصفتها ساحرة، بصفتها شخصا تراجيديا. لكن كيف تكون الساحرة؟ ليس لدي أدنى فكرة عن ذلك. ربما هكذا تُصنع الأساطير، من أبسط الأشياء والأنماط التي تتكون على مدى العصور.

ثم إن التمثيل هو أن تخفي أكثر مما تبدي. إن الحضور التمثيلي في الدور يذكر بقوس مشدود وترها، وحين ينطلق آخر سهم يصل التوتر إلى غايته، لكن السر يبقى - مع ذلك - مستورا.

في بعض الأحوال تكون الأمور

مختلفة تماما، ففي فيلم «زمن الذئاب» الذي أنهيته توا مع ميخائيل هينيكه مثلا، لا وجود لأي نية في الوصول إلى التوتر الأقصى للفكرة. هناك الإحساس الخالص باللعبة فقط، وعرض حالات الخوف والجوع والعطش والإرهاق. كل المشاعر معراة، والبقاء طيلة الوقت في هذه الحالة صعب بشكل لا يصدق. علما أن العمل مع هانيكه صعب دائما.

اختيار الدور

كيف يُختار الدور؟ هناك- بالطبع - علامات لا تضللك. وأهم علامة - بالنسبة إلي - هو المخرج. وبعد اتخاذ القرار يتوارى كل شيء في ضباب السرية. ويظهر شيء ما، يبدأ بالعمل في داخلك، في جسدك وفي روحك. فاختيار الدور أهم لحظة في العمل، ويشكل نصف المسألة. لذا عليك أن تكون واثقا مائة في المائة بأن الدور الذي يقترحونه عليك جيد فعلا، وانه دورك حقا، وأن الوقت المناسب قد حان لتمثيله. وما أن أوافق على التمثيل في الفيلم حتى أتوقف عن طرح أي أسئلة على نفسي. فالدور سيأتي من تلقاء نفسه، وهذا يسمح لي بممارسة أشياء أخرى، ممارسة حياتي والعالم الذي من حولي. الدور لا يملأني، بل يخفف حملي ويحررني.

جاءت موافقتي على تمثيل فيلم «الحياة الموعودة» نتيجة لمختصر أوليفيو دان المكتوب على ثلاث صفحات. أعجبتني الحكاية، فقد أيقظت فيّ الذكريات عن الماضي، عن الناس الذين قابلتهم في شبابي، وقد أعادت إلي الميثولوجيا التي جاء بها الروك أند رول، والموسيقى والأغاني التي كانت سائدة قبل خمس وثلاثين سنة، والسفر والتسكع بلا هدف، وغياب المسؤوليات. زيادة على إحساس بغرابة وعتق الشكل في الحكاية. وقد جذبني اجتماع العنف والرقة في طبع بطلتي بشكل لم أكن قد عرفته سابقا. ذلك أني - مع تمثيلي في أفلام مختلفة - يعجبني الرجوع إلى ما يعجبني دوما: الشخصيات التي يحركها التآكل والضباب وعدم الوضوح واللامبالاة والسوداوية. أما هنا في «الليلة الموعودة»، فيظهر شيء مختلف تماما. لقد قارن لوي فيياد السينما بالحسناء النائمة، والأدوار تشبه - فعلا - الحسناوات النائمات في داخلك، ويوقظها كل مشروع جديد يساعد جوهرك في الخروج من أعماق لا وعيك. ويصبح العمل - في كل مرة - إذ تغوص في الشخصية، مغامرة وجودية، وإن لم يحصل هذا فلا معنى لتمثيل الدور أصلا.

التهيئة

اللحظة التي أعطي فيها موافقتي على الدور تذكّر بقطرة من سم أو إكسير- على حسب الدور- تشرع في التأثير على كل كياني وكل حياتي. فأنا أفكر حول الدور طيلة الوقت، وحتى حين أفكر في شيء آخر، فأنا أفكر - في الواقع - في الدور. ويدور في رأسي عمل لاواع يسيطر علي كليا وبالتفصيل، من غير أن ألاحظ ذلك. فأنت لا تستطيعين إغلاق مخيلتك. فأنا أكرر منذ مدة، أن الدور لا يُشتَغَل عليه، بل هو الذي يشتغل عليك. ويبدأ بالارتسام - عمليا - عند اختيار الملابس. فكل شيء يجري في هذه المرحلة. تنظرين إلى نفسك في المرآة وتحسّين -فجأة - بنتيجة السيرورة الطويلة، التي بدأت لحظة اتخاذ القرار. فمن المسلي أن ترى من خلال هيئة بعيدة عنك، نفسك تتطلع إليك. وهناك وسائل حاذقة مختلفة للوصول إلى ذلك، وكل ممثل لديه وسائله الخاصة به. فمثلا ينبغي أن يكون كعب الحذاء ملائما بالكامل لقدميك لجعل المشية مختلفة لكنها - في الوقت نفسه -مشيتك أنت. وأن تكون التسريحة تناسب الشخصية لا أن تلائم جمالك فقط، لكن على أن لا تكون تسريحة حفل تنكري. وينبغي أن لا نربط الصورة بالحالة الداخلية فقط، فالأهم أن تظهر الحالة الداخلية كلية، وأن تكون جديدة في كل مرة.

مرحلة التصوير

أشعر غداة التصوير أني طبيعية تماما. لا بل أشعر باللامبالاة التامة. السينما مثل المغارة: الظلال تتراقص على جدران المغارة، وأنا أدخل وأخرج على هواي. ولا أهمية لما تحكيه الحكاية. فأنا أشعر بأنني في داخلها وكأنني في بيتي. أستطيع أن أنام هناك أو أن أحلم. الفيلم هو كل ما يتبقى بعد المغارة. وأستطيع الآن أن أبدأ من جديد. أي أنني - من فيلم إلى آخر- أستمر في الحلم ذاته، وهو بصورة عامة ليس فيلما، بل واقع - على الأكثر- واقعي أنا.

السينما هي وسيلة أكثر مما هي غاية. وأنا أستعملها للتقدم إلى أمام. أقول لنفسي أحيانا، إنني سأكون أقوى وأقوى، ذلك لأن السينما ليست هي التي تستغلني، بل العكس هو الصحيح.

المسرح شيء آخر. وربما سأعبر يوما ما على الخشبة عن هذه الحالة من الخفة، بل وفقدان الوزن وغياب الوعي. كلاوس ميخائيل غروبر، المخرج المسرحي الرائع، يقول، إن الممثل الجيد هو ذلك الممثل الذي لا يخشى شيئا، أنا لا أشعر بالخوف في السينما، ولا أفهم ما هو المشهد الصعب. الإخراج - كل مرة - يجلب إلي الجواب عن السؤال الذي يمكن أن أطرحه على نفسي. ويوما بعد آخر، تحصل «حالتي» على حلها. وأنا لا أعطي ثقتي بسهولة، فأنا أمنحها للمخرج لقاء ثقته بي أنا.

قد تعبر ذات يوم على المسرح بذات الخفة السينمائية

وفي كل الحالات، فإن السينما هي سوق لتبادل السلع، كل يأتي مع «سلعته»، مع عاداته وأوهامه وأفراحه وأحزانه، وكل يحاول بيع سلعته. وهذا السوق ذو طبع قرصاني أكثر من السوق العادي.

قبل بدء التصوير أقرأ السيناريو مرة واحدة، ولا أعود إليه ثانية أبدا، وأنساه وأسمح لنفسي بالاندهاش بما ينبغي علي تمثيله. هكذا فقط، يمكن أن تحصلي من نفسك على شيء عديم الوزن ومفاجئ. فلنفرض أن يسيطر المشهد عليّ، فإنني أحفظه في اللحظة الأخيرة. وبعد ذلك، خلال التصوير تستجد ظروف تؤثر على المشاعر وعلى الحالة الفيزيائية. لكن المضحك في أنك تدركين بعد إنهاء الفيلم، أنك لو تصرفت بوعي لما استطعت عمل ذلك أبدا. فالأفضل إغلاق العقل عند التصوير.

سيرورة التمثيل

أسلوبي في التمثيل قد تغير مع السنين لحسن الحظ، فحتى لحظة أول أعمالي في السينما لم أكن قد استقررت كممثلة. كنت أبحث طيلة الوقت عن شيء ما. وقد لاحظ غودار ذلك وحدد بطلتي ايزابيل في فيلمه «أنقذ نفسك، كل كما يستطيع»، على أنها امرأة لم تخرج من عمر الطفولة. كان ذلك لطيفا، لكنه كلام مؤدب. وشيئا فشيئا، من سنة إلى أخرى ومن فيلم إلى آخر صارت حدود الدور العامة تتضح لي بصورة أكثر دقة. في البداية، كنت أريد التمثيل في الأفلام الجيدة فقط، والأهم من ذلك، العمل مع مخرجين كبار فقط مثل شابرول، الذي استطاع الكشف عن جوهر «غموضي» و«عدم وضوحي» وإعطاء ذلك الغموض شكلا ومعنى مفهوما للمتفرج، وذلك في تصوير فيلم «فيوليتا نوزير»، لكن بعد مرور زمن طويل فقط، في «سين - سير» و«شكرا على الشيكولا»، ومن نافلة الكلام ذكر «معلمة البيانو» و«ثماني نساء»، استطعت إبداع شخصيات معقدة، في حين كنت في بداية عملي، أستغل الأوجه المتعددة لطبعي(أو غيابه). إن عملية سيرورتي الحرفية تشبه عملية معالجة الفيلم الخام،حيث تتحدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في احدى المهرجانات السينمائية

التفاصيل في هذه الأشياء أو تلك وتأخذ شكلها الواضح. في السينما يُهدَر الوقت الكثير في انتظار التصوير، ثم تصبح -فجأة- شخصا آخر. لقد تصورت كثيرا، ويبدو لي أنه في كل مرة يتكشف فيَّ شيء جديد حتى إن كان صغيرا. ثم تظهر في نهاية المطاف، كل القطع الصغيرة التفاصيل التي تجمعت، بصورة مفاجئة وواضحة، لكن بمعان متعددة في أفلام مثل فيلم شابرول «المراسيم».

بعد التصوير

بعد تصوير «معلمة البيانو» مباشرة، ذهبت إلى مقهى في فيينا حيث استمعت إلى الموسيقى (عزف على البيانو طبعا) لمدة ساعتين. كنت أشعر بأنني متعبة قليلا من الناحية الفيزيائية، لكن الأمور كانت طبيعية. لقد شعرت ببعض الراحة وببعض الفراغ والشرود، قد يشعر الرياضيون بمثل هذه الحالة حين يحققون النجاح. وعدت إلى باريس في اليوم التالي. أنا لا أخاف أبدا من أن يطحنني الدور أو أن يبدأ بملاحقتي. أخاف من أي شيء، لكن ليس من هذا. لقد كنت أدرك أنني في فيلم مثل فيلم «معلمة البيانو» كنت على شفا الهاوية باستمرار. في مثل هذه الحالات أحاول أن لا أنظر إلى الهاوية. فليس ذلك سوى عمل، مجموع محاولات صعبة.

يتعين علي - قريبا - التمثيل في المسرح، في عرض كلود ريجي عن مسرحية سارة كان «المريض عقليا». وأنظر إلى الدور كشيء يقف قريبا إلى جانبي، كمادة للتكوين. إن التمثيل في المسرح كما هي الحال في السينما يسمح بتسامي مختلف الأشياء.

يتحدثون كثيرا عن مصير الممثلات التراجيدي. لكن التي تقتلهن ليست السينما، بل الحياة، يقتلهن الأغبياء الخطرون، صانعو الكوابيس السيئة، والأفاقون من كل الأشكال. كنت عاقلة منذ طفولتي، ولا أُخدَع. يصعب بشكل مرعب - أحيانا - الموافقة على تمثيل دور ما. وغالبا ما كنت أتسمر على مفترق الطرق، شاكة ومرتابة. لكن هذا يخص العمل فقط، أما في ما يخص الأشياء الأخرى، فأنا أكثر النساء طيبة وسلامة طوية على سطح الأرض. وحين أقرر شيئا ما، يصعب فهم كيف أستطيع ذلك.

الفيلم هو علامة تعطيها للمتفرجين، ذلك أنك تحدثهم عن نفسك. فإذ يظهر الفيلم على الشاشة، فإنه يحصل على ملامحه الحقيقية ويشرع في الوجود، فهو إما أن يلتقي أو لا يلتقي بالناس الذين صُنع من أجلهم. لم أشارك قط في فيلم مُرِّغ بالتراب أو هوجم بعنف. لكن أي فيلم يسبب نوعا من الصدمة. وحين أشعر بها، أقرأ المقالة من جديد عدة مرات كي أفهم مآخذ الكاتب على الفيلم. وحين تحللين ما يكتَب عن الفيلم، تفهمين شيئا ما عن نفسك.

وبصورة عامة، يُحتاج إلى زمن لتقويم شيء مُنجَز. فمثلا، كنت أندهش حين أقرأ أن بطلاتي جد قاسيات. وأخيرا فقط، بدأت أفهم، أن فيَّ صفات لم أكن أعرفها سابقا، قد كشفتها الشاشة، وأول من اكتشفها هم النقاد.

الجوائز العالمية، كانت بالنسبة إلي - سابقا - أهم كثيرا من جوائز «سيزار». وعلى ذكر «سيزار» فقد حصلت عليها أخيرا. لقد حصلت على جوائز في الخارج أكثر مما حصلت عليه في وطني فرنسا. لذا فإن حصولي على جائزة مهرجان كان لأفضل ممثلة عن دوري في «معلمة البيانو» قد سرني. وأنا أعتز بحصولي عليها مرة ثانية. وقد أفادت هذه الجائزة الرفيعة الفيلم، وساعدت على الكشف عن فكرته الجوهرية، وعن أهميته الإنسانية.

الهيئة

في فيلم «الحياة الموعودة» أنا شقراء. والبطلات الشقراوات لهن في السينما دور خاص، فعليهن تعتمد أفلام الإغراء والجمال الصارخ. فليس مصادفة أن يقال إن الرجال يفضلون الشقراوات. إن لون شعر بطلتي في فيلم أوليفيه دان لا يشكل -طبعا- أهمية رئيسة. لكنه مع حدود صورتي الخارجية مع الملابس التي غيرت قليلا من مظهري الخارجي، قد ساعد على توصيل الانكسار الأنيق في طبع الشخصية، التي تشكل مركز السرد. لقد لعبت كثيرا في السابق أيضا، ما يُسمى «الأنثوية» مع كل ما يرافق هذا المفهوم من عناصر الوسائل التعبيرية. وكانت - دائما - شخصيات بعيدة جدا عني. في «الحياة الموعودة» كان علي أن أنسى - بصرامة أكبر- شخصيتي أنا، وأن أتخلى عن كل مكونات طبيعتي أنا، لأنها كانت فائضة بالمطلق عن حاجة الدور. كان ذلك ضروريا، على الرغم من إدراكي خطورة الدخول في جلد غريب، وبعث الحياة في صورة غريبة لا تشبهك أبدا. فهيئة الإنسان تلتصق به، وما إن تهملها حتى تبدو كأنها تشرع في وجود مستقل عنك. السينما فن فعال جدا، ويصعب القول بأي درجة يكوِن الدورُ الفنانَ ويغيره. في هذا المعنى، تكون البصيرة الإخراجية، أي حين يستطيع المخرج - مثل ما فعل أوليفيه دان - أن يرى أفق استحالتي التمثيلية، وأن يرغب في توصيل هذا الجديد المفاجئ إلى الشاشة، هذه لحظة مثيرة بصورة غير عادية. ولطالما تساءلت كيف استطاع أن يراني بهذه الصورة؟

حسنا، لنفترض أن هذه إحدى هيئاتي. وستظهر أخريات ليست أكثر دقة ولا أكثر كذبا، تشبه الأقنعة والأوهام.

لا يهمني مطلقا، أن يحسبوني مثقفة أو حمقاء أو شيئا آخر. أرى - ببساطة -أن ذلك كله كذب. وفي كل الأحوال، فإن تحديدي كمثقفة، لا يستدعي عندي سوى الابتسام عند من يعرفني جيدا. أنا في الغالب، أحسب نفسي غبية. وقد يرد أحدهم بأن هناك مثقفين أغبياء، وأن الغباء والثقافة يمكن أن يجتمعا. موافقة. لكن العالم يبدو لي غير شفاف ويصعب إخضاعه للإدراك والفهم الإنساني. وفي ممارستي التمثيلية لا أستطيع الشعور بأنني مثقفة. المثقف هو الذي يلعب بالمعادلات والكلمات، والذي يشكل الأفكار. وأنا لا أنتمي أبدا إلى هذا الصنف من البشر. أنتوانيتا فوك التي تجادلت معها في «دفاتر السينما» أكدت انتمائي إلى مجال ما قبل التفكير، أي أنها أكدت قدرتي على فهم الأشياء من غير أن أحتاج إلى تعبيراتها الشفهية. إنه فضاء الحدس، حيث العقل موجود أيضا مثل حركات الفكر الخفية تلك، التي توصفها نتالي ساروت باستمرار. والأصح أن لا يسمى ذلك عقلا، بل حالة الحساسية المافوق حادة بين الوعي واللاوعي. والممثل - بالطبع - يحس بنفسه في أفضل حالاته في هذا الفضاء المثالي.

لنكن صرحاء ونعترف بأن الممثلة الذكية توحي بالخوف. إنهم يفضلون عليها نسخة شفافة رائعة وغير مسؤولة، تكون قيادتها أسهل.

المستقبل

مثل كل الممثلات، أتساءل كثيرا: هل القدرة على تجديد الذات لانهائية؟ فهناك خطر جفاف المنبع. لكن إغواء التوقف لم يخطر لي على بال. فلماذا أتوقف؟ قد أشعر بأنني هاوية قليلا، وكأني أعمل كل شيء - في كل مرة- للمرة الأولى. في جذر «هوي» كلمة هوى، وأنا أنظر إلى عالم السينما بوصفي هوية. كما أنظر إلى المسرح النظرة ذاتها. كان جان لوك غودار مصيبا حين هاجم «محترفي الحرفة». فليس هناك أسوأ من القدرة على صنع حرفة باردة لا تشوبها شائبة.

إن الاعتقاد باستحالة الإمساك بي، لا يفارقني. فلا أحد لديه التصور الواضح عني، ولا أستثني نفسي. فأنا نفي الذات إلى حد التطرف. مثل لعبة المرايا اللانهائية، حيث لا يمكن لصورة واضحة أن تنعكس أبدا ◆

* عن مجلة فن السينما - ديسمبر ٢٠٠٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقف وراء النافذة راصدة كل حدث في مدينتها نابلس، تراقب الجنود وهم يقتحمون البيوت، تحاول صناعة فيلمها وسينماها على رغم استحالة الظروف. إنها هنا ليست مخرجة الفيلم، بل دخلت بنيته لتقول إنها جزء مما يحدث، وكما يحدث للأطفال في أفلامها حيث ينعكس واقعهم على رسوماتهم وأغانيهم، ينعكس في المقابل على كاميرتها.

مشهد المخرجة أمام نافذتها هو واحد من مشاهد فيلمها «أطفال جبل النار»، فيلم من ثلاثة أفلام أنجزتها المخرجة مي المصري خلال أكثر من عشر سنوات، والآخران هما «أطفال شاتيلا» و«أحلام المنفى». وعدا الثلاثية هذه لمي المصري فيلم رابع يتحدث عن «حنان عشراوي»، عارضا سيرتها الذاتية وتجربتها الإنسانية التي نعيش من خلالها تحديات صعبة تواجه الإنسان الفلسطيني.

سينما مي المصري

الذاكرة في أحلام الطفولة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلاس حتاحت - سوريا

محور «الثلاثية» الأساسي هو الأطفال - أطفال فلسطين - اختارتهم المخرجة ضمن توجه واضح، منطلقة من رغبتها في الحديث عن التجربة باختلاف أحوالها المتأرجحة بين الحزن والفرح.

وهي تستوحي من واقع الشخصية لتنطلق بالخيال معها، مترجمة الإحساس إلى صورة.

لم يأت اختيار مي المصري للحالة الإنسانية كتوجه تعتمده، مجانيا، فهي وليدة ثقافات متنوعة وحضارات ولغات عدة. ولدت في الأردن عام ١٩٥٩، وتعيش اليوم في لبنان، مارة في رحلتها بين الاثنين بمدينتها نابلس والجزائر، ومن ثم بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تكمل دراستها وتنال دبلوم الـ BA في الإخراج والتصوير عام ١٩٨١.

انتمت في أثناء دراستها، وكما تقول، إلى تيار سينما الناس الذي يهتم بالموضوع، على حساب سينما التجريب التي يقتصر اهتمامها على اللغة السينمائية، على رغم اهتمامها باللغة التي تبلورت أثناء عملها مع زوجها السينمائي جان خليل شمعون في لبنان، إذ حققت معه مجموعة كبيرة من الأفلام لن نتطرق إليها، مع أننا قد نرغب في معرفة أثرها على تجربة مي المصري تحديدا بعد انفصالها الفني عنه: هل لامست مثلا فرقا بالنسبة إلى تعاملها مع أفلامها بين الفترة التي حققت تلك الأفلام في الإخراج مع جان شمعون وبين فترتها الراهنة؟

عن هذا السؤال تجيب مي المصري باختصار «التجربة الغنية توصل إلى لغة معينة، أحاول أن يكون في كل فيلم بحث في اللغة السينمائية، لذا أستطيع القول إن هناك فرقا وتطورا في أفلامي الأخيرة، يجعلها تختلف عما بدأته مع جان. ربما بدأت أبلور أسلوبي الذي أحاول تحقيقه في السينما».

تنتمي سينما مي المصري من الناحية الشكلية إلى «السينما التسجيلية»، إلا أنها ترفض هذه التسمية، فهي لا تسجل واقعا بل تعيد اكتشافه وإنتاجه من جديد برؤية فنية خاصة بها: «ما أقوم به يمكن أن يكون بين التسجيلي والروائي، أو ربما يفتش عن خط ثالث. لكل شخص أحقية التعبير باللغة التي يحب، المهم أن يقدم سينما في النهاية».

تلتزم سينما مي المصري بالقضية الفلسطينية، إلا أنها ترمي إلى أبعد من ذلك، غايتها الأساسية هي القضية الإنسانية، تتبحر فيها لتعرض أحوالها، وللمرة الأولى (في سينما كهذه) نرى على وجوه الشخصيات ابتسامة توازي الدمع، وفرحا يعادل الحزن.

ربما تتعرى الحقائق لتورط المخرجة في أفلامها، فهي تعيش الفيلم سواء كانت أمام الكاميرا في لقطات قصيرة (في فيلمي «أطفال جبل النار» و«أطفال شاتيلا») أو وراء الكاميرا متأثرة بكل كلمة تقال. اعترفت قائلة «عشت حالات متنوعة مع شخصيات أفلامي عند التصوير، كنا ننتقل جميعا مع الأطفال من الضحك إلى البكاء... عشنا معهم كل لحظة وتعاملنا بعفوية تامة لننقل هذه الحالات عبر الكاميرا». وهي استطاعت بالفعل نقل هذا الواقع بطريقة فنية مفعمة بالجمال على صعيد الشكل والمضمون، جمال الحالة الإنسانية مدعما بجمال روح الشخصيات المنعكس على وجوهها، المنسجم مع جمال الصورة التي تقوم بتشكيلها وتنسيقها مع العناصر الأخرى، مظهرة بذلك شاعرية الواقع من خلال أصوات ضحك الأطفال وغنائهم على رغم الدمار والوحل والتخريب.

تتميز هذه السينما بمحاولات البحث الدائمة، بحث المخرجة عن وطنها وهويتها، وذاكرتها، عارضة ذلك من خلال بحث شخصياتها عن هويتها المفقودة، والتعويض عن الوطن بحفنة تراب تحتفظ بها الطفلة منى في فيلم «أحلام المنفى». تتمثل الذاكرة المعطوبة بقوة في شخصية عيسى بطل فيلم «أطفال شاتيلا» الذي تعرض لحادث سير مفاجئ أثر على ذاكرته التي يحاول لملمتها من الآخرين ومن حكاياتهم، يسأل عن فلسطين وعن عائلته... ربما يمثل فلسطين المعطوبة التي تفقد هويتها.

يشحن الأطفال ذاكرتهم دوما بقصص الكبار، إلا أنهم يعيدون صياغتها كما يرغبون. كأن نراهم يعلقون مفاتيح مدنهم وبيوتهم على أعناقهم في «أحلام المنفى» رغبة منهم في العودة. أو نرى صعود عيسى على الحصان الأبيض الخارج من الدمار والموت، حيث يخيل إليه أنه أمير حاكم للبلاد. استثمرت المخرجة هذا الخيال في أفلامها فاتحة المجال للحلم أمام الأطفال وأمامنا، وبالتالي للاكتشاف الممتع بطبيعته. تتمنى منى في «أحلام المنفى» أن تكون عصفورا يطير إلى الوطن ليلقى الأصدقاء، ويختلف عصفورها عن عصفور عيسى في «أطفال شاتيلا» إذ إن وظيفة عصفور هذا الأخير هو أن يتيح له افتراض وجود اختلاف بين عصافير وطنه وعصافير المخيم. إنهم جميعا يصورون فلسطين بيتا جميلا وحديقة خضراء، يتخيلون بحرا كبيرا ولا

وداد حلواني في «أحلام معلقة» لـ «مي المصري»

"الأطفال هم الأساس في أعمالها، اختارتهم المخرجة ضمن توجه واضح، منطلقة من رغبتها في الحديث عن التجربة باختلاف أحوالها المتأرجحة بين الحزن والفرح"

يرون سوى الوحل. يعيشون خيالهم كما يعيشون الواقع. وكذلك فعلت مي المصري، انطلقت من واقعهم لتصور خيالهم، فانعدمت الحدود في أفلامها بين المصوَّر والمصوِّر كانعدام الحدود بين المتخيل والواقعي، أو كما قالت: «أريد أن أكسر الفكرة الرائجة عن شعب فلسطين بأنه يعيش فقط معاناة واحتلالا، إنه يعيش الحياة، كل الحياة، بعفويتها وحلمها وضحكها وحبها».

ينعكس أمامنا الواقع الحقيقي للشخصيات ضمن المتغيرات التي تطرأ عليهم. هذا الانعكاس عرضته المخرجة بجمال نلحظه في رسوم «أطفال جبل النار» يصورون الحرب بألوان الطبيعة، لم يعودوا يهابونها، الجندي صغير أمام الطفل في رسومهم، والحجارة سيل لا ينقطع، أصبحت الانتفاضة لعبتهم ولوهلة لا نستطيع التمييز بين اللعب والحقيقة.

يحكي طفل الأربع سنوات (فادي) معاناة كاملة وهو يبتسم ويضحك... أصبح رمي الحجارة كواجب المدرسة لا بد منه.

التقطوا بكاميرتهم في «أطفال شاتيلا» اللعب والرقص، وفي «أحلام المنفى» الغناء والمسرح و... هذا ما تلتقطه عيونهم فيعبرون عنه، وتلتقطه مي لتقول «الواقع كما هو لا يهمني، تهمني النظرة إلى هذا الواقع».

مما سبق نلحظ أن الفنون تلعب دورا كبيرا في هذه الأفلام (الكاميرا في «أطفال شاتيلا»، الرسم والتمثيل واللعب في «أطفال جبل النار» والمسرح والغناء والفولكلور في «أحلام المنفى») فنسأل: هل هذا مقصود من قبل المخرجة أم أنه صحيح ذلك الانطباع الذي قد يصل إليه المتفرج الغريب بأن الحياة الفلسطينية والفن ممتزجان؟

تقول مي حول هذا: «ربما لذلك علاقة بي وبالواقع، للفنون وجود لدى الشعب الفلسطيني وتحديدا لدى الأطفال. ربما هي وسيلتهم للتعبير، ولا سيما الرقص والرسم، وما يحررهم ويجعلهم أكثر قدرة على تحمل الواقع المناقض لما يحلمون به».

إنهم أطفال يستمرون بالفن ويحافظون على إنسانيتهم من خلاله، يخلقون به تفاصيل سعادتهم المنتزعة من القهر والاحتلال، ويؤرخون برسومهم وكتاباتهم مسار مرحلة كاملة من دون أي تزوير أو زيف، ويبنون مرحلة أخرى يشكلون فيها هويتهم وذاتهم.

شخصيات تشبهها

هذا ما يشد مي المصري لاختيار شخصياتها «أختار شخصيات قريبة مني، تشبهني، لها علاقة بالفن والخيال والحلم، ربما أبحث عن شيء أفتقده». هذه البراءة في اختيارات المخرجة تجعلها تسلط الضوء على التجربة الإنسانية مركزة على الأفراد دون الدخول بالكاميرا إلى مكتب للدولة أو نقل ديباجة كلامية لمسؤول سياسي، أو تنظيره لمثقف وراء كتاب... تعمل بعفوية تامة مع الأطفال وتتركهم لارتجالاتهم المفاجئة التي تمنح سينماها صفة العفوية والصدق... والعفوية هنا ليست عشوائية، فالمخرجة نتيجة معرفتها الكاملة بالشخصيات تضع مجموعة من التوقعات لأقوالهم وأفعالهم، بالتالي تنظم فوضى الأطفال باختياراتها للشخوص والمواضيع.

تبتعد عن المتوقع أو الصورة النمطية، فهي لا تبحث عن البؤس والبشاعة... نجد ذلك في «أحلام المنفى» حيث استخدمت التراب كتيمة متكررة، لكنها لم تعرضه وحلا في المخيمات فقط، جعلتنا نرى وجهه الآخر المعبر عن ذرات الأرض المفقودة. وينسحب ذلك على أسلوبها كاملا (الوجهان للعملة الواحدة)، وكذلك عرضها للثنائيات المتكاملة التي تعرض من خلالها وجهات نظر مختلفة (فادي وهناء في «جبل النار»، عيسى وفرح في «أطفال شاتيلا»، منى ومنار في «أحلام المنفى»).

فادي طفل صغير يلعب الحرب وهناء حزينة تشعر بمعاناتها لكنها تتعايش معها في المقابل، عيسى المعطوب الباحث دوما عن نفسه والفتاة شديدة الذكاء الباحثة عن مستقبلها الواعد. منى تعيش منفاها خارج الوطن ومنار داخله في حلم دائم بالالتقاء.

كل ذلك تعرضه لنا مي المصري باللغة التي تفكر فيها «لغة الصورة» لتثير تفكيرنا بأشياء لم نشاهدها سابقا. تجعل تلك الصورة من الحزن فرحا ومن البشاعة جمالا، ومن الموت حياة، ترصد وجوه الأطفال من الفجوات التي أحدثها الرصاص كأنها كوادر لصور. ومن الدمار في «أطفال شاتيلا» يخرج الحصان الأبيض حاملا الأمير. ومن الحجر في «أطفال جبل النار» تعزف الموسيقى، يحمله الأطفال ويطرقون به معبرين عن غضبهم بلحن خاص. عالم كامل نقتحمه بكاميرا مي المصري، نكتشفه ونندهش به بمتعة وحزن كما تريد تماما.

فيلم عن الفيلم

متعة الاكتشاف هذه سبقتنا إليها المخرجة أثناء التصوير، فهي تصنع أفلامها مع التصوير وإن قامت بالتحضير المسبق، ثمة مجريات جديدة دوما تغير مسارها، كأن يتحول فيلم «أطفال جبل النار» من فيلم عن مدينتها نابلس إلى فيلم يعرض كيفية صناعة فيلم في ظل الانتفاضة أي في أصعب الظروف، وهكذا يأتي التصوير من وراء النوافذ حينا (مع ظهور المخرجة وفريق العمل أحيانا)، كما تصور الكاميرا تعرضهم للإيقاف من قبل الجنود الاسرائيليين... ومع التحول الذي طرأ على الفيلم، يتحول الموضوع لرصد أفراد وليس مدينة، لرصد مي المصري من خلال شخصياتها.

ربما نستطيع اعتبار المخرجة، الشخصية الأولى في أفلامها ليس لحضورها أمام الكاميرا، متحدثة عن نفسها ومدينتها نابلس كراو في «أطفال جبل النار»، بل لقيادتها وراء الكاميرا وقدرتها على اللعب مع شخصياتها وتسليمها الكاميرا في «أطفال شاتيلا» لتلتقط ما يلتقطون، ويكتشفون ونكتشف من خلالهم ما يريدون. لكنها بذكاء شديد ولعلاقتها المسبقة بشخصياتها تمسك الخيوط وتقودها بشكل خفي غير مباشر. فإن لم نرها نر علاقتها بالأطفال.

تحضر الكاميرا باستمرار كأنها شخصية رئيسية في الأفلام: ظهرت في «أطفال جبل النار» مع المخرجة وهي تصور فيلمها، واستخدمها «أطفال شاتيلا» ليصوروا واقعهم ويكتشفوه، بعد أن سلمتهم إياها. قالت «أردت أن يلتقطوا شيئا جديدا، أردت أن أبحث عن الجديد من خلالهم، عن رؤية ثانية ووجهة نظر اعتبرها جزءا من رؤيتي». كذلك الأمر في «أحلام المنفى» وإن كان طفيفا، حين تصور منار ضيعة منى مثلا.

اعتدنا تلك التقنية في المسرح (مسرح داخل مسرح)، لكنها هنا تنتقل إلى السينما، وتأتي عبر التمثيل أيضا، حيث يمثل الأطفال دورهم الحقيقي في الحياة، إنهم يلعبون السينما.

دور الإنترنت

الأطفال هم أبطال أفلام مي المصري التي حققت تواصلا فيما بينهم في فيلم «أحلام المنفى» عبر الإنترنت، وسعت إلى تأمين لقاء يجمع بين أطفال المخيمين (شاتيلا، الدهيشة) على شريط الحدود بين لبنان وفلسطين الذي تلاشى من شدة حميمية اللقاء. هذا ما اعتادت المخرجة فعله، اقتحام الحميمية في حياة الأطفال وليس التلصص، فهي تحترم ما يرغبون البوح به، وتتمنع عما يرفضون إظهاره، كأن تخفي الفتاة (منى في «أحلام المنفى») وجهها حين تبكي، حيث تنقلنا المخرجة بسرعة إلى مشهد آخر يكسر الحالة الانفعالية التي تستفز المشاعر، وربما ما أبكانا هو ابتسامتهم.

نلحظ دوما وجود جيلين في أفلام مي المصري، الأجداد والأطفال، وإن عرضت الأهالي بشكل خاطف. يعبر الأجداد عن الذاكرة الماضية التي تنقل إلى الأطفال نتيجة بحثهم عنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطة من «أطفال شاتيلا»

> ما تقوم به مي يمكن أن يكون بين التسجيلي والروائي، أو يفتش عن خط ثالث، ولكل شخص أحقية التعبير باللغة التي يحب، المهم أن يقدم سينما في النهاية

ضمن بحثهم عن الهوية. أما الأطفال فهم المستقبل الذي سيعيد صياغة الماضي والحاضر على رغم ما حملوه من ذاكرة مفعمة بالموت والتهجير، لا بد لأحلامهم أن ترسم فلسطين أخرى. تجمع المخرجة الماضي والحاضر والمستقبل مبررة ذلك «أحب خلق تفاعل بين الصغار والكبار لذا أجمعهم أحيانا».

استخدام الأطفال وأحيانا العجائز، قد يؤدي إلى تأثير مسبق على المتلقي، فهل أرادت المخرجة ذلك، أم كان اختيارها عفويا غير مقصود؟ نفت مي المصري هذه الغائية من استخدام الطفل: «اكتشفت تأثير الطفل على المتلقي فيما بعد، ربما لصدقه وقدرته على خلق لغة إنسانية، أعمل معهم لعفويتهم وخيالهم، لا يفكرون كثيرا ولا يحضرون قبل الوقوف أمام الكاميرا، إنهم يعبرون بشكل تلقائي بعيد عن أي تلقين».

إذن هي لا تصور أطفالا بل تصور مجتمعا متكاملا تعرضه من وجهة نظر الأطفال. وثمة تشابه كبير بين عالم الطفل وإبداعه ولغة سينماها. وهنا نسأل مَن يصنع مَن في أفلام مي المصري؟

تجيب «إنهم يصنعونني بقدر ما أصورهم وأحولهم نجوما من نوع خاص». تلتقط تفاصيلهم وعمق تعبيرهم المتمثل في الوجوه وتعبيرهم أهمية تطغى على أهمية الحدث.

لا يعنيها نقل الحدث أو التعرض له ككيان منفصل، على رغم وجوده المستمر في أفلامها، لكنها ترصد انعكاسه على الشخصية، والتحول الذي طرأ من خلاله.

صحيح أن الانتفاضة الأولى كانت هي الخلفية في «أطفال جبل النار»، وكذلك كان ما تبعها من موت واعتقال... ولكن المخرجة لم تهتم برصد الحدث بقدر ما رصدت انعكاسه على الحياة والممارسات اليومية للأطفال. والدليل ما صرحت به الفتاة من أنهم أكثر ألفة من السابق يساعدون بعضهم على تجاوز الأزمة، لكن الحزن مخيم، والرسوم تحكي تاريخا برصد كل المتغيرات بدقة.

منفى وتحرير

وتزامن فيلم «أحلام المنفى» مع تحرير جنوب لبنان من الاحتلال الصهيوني، وانطلاق الانتفاضة الثانية، فرأت المخرجة وجوب استغلال المتغيرات وعدم الوقوف من دون ذكر هذه الأحداث أو تجاهلها، فطوعتها لصالح الفيلم، وسجلتها على لسان الأطفال مجسدة فرحهم على الحدود بلقاء بعضهم على رغم وجود الشريط الشائك. وصورت رقصهم فرحا لتحرير الجنوب، وكأنه فلسطين، إنها رغبتهم.

وتعود الانتفاضة لتشكل حالة حصار خانقة في فلسطين، فتشكوها منار لصديقتها منى في مخيم شاتيلا عبر الرسائل.

يستخدم الحدث هنا لإغناء الأفلام وخلق تفاصيلها العفوية الحيوية الناتجة عن حيوية الحدث وصدقه من دون أي افتعال. تعطي مي المصري الحدث بعده الإنساني لا الزمني الذي يعتبر مكملا للحدث.

صحيح هنا أننا نستطيع معرفة الزمن من خلال الحدث ومن خلال الوضع الراهن، لكن الفيلم بمجمله يخرج من دائرة الزمن لتركيزه على الحالة الإنسانية المتوافرة في أي زمان.

ولافت هنا أننا نادرا ما نسمع في الأفلام كلمة فلسطين وإسرائيل، حيث إن المخرجة استخدمت تعابير إنسانية أكثر عمومية، كان يردد الأطفال كلمات «أرضي، وطني، ضيعتي...» ويعبرون عن إسرائيل غالبا بكلمتي «الجيش، الجنود...». إنها الحرب وتأثيراتها، وقضية الانتماء والبحث عن هوية، وأحقية العيش بحرية بعيدا عن الظلم.

وأكبر دليل على ذلك الأمكنة التي اختارتها للتصوير، خصوصا أنها قامت بأخذنا إلى فلسطين روحيا وليس مكانيا، نشعر بفلسطين في مخيم شاتيلا من خلال الأفراد.

لقد أخذتنا إلى نابلس في فيلمها الأول، وأدخلتنا مخيم شاتيلا في لبنان في الثاني، وجمعت المكانين في الثالث (مخيم شاتيلا من جهة، ومخيم الدهيشة في بيت لحم). لم نلحظ فرقا كبيرا، من الواضح أن المخرجة تقصدت ذلك، لم يهمها المكان بمجمله بقدر تفاصيله، لذا التقطت كاميرتها الجدران المهدمة في فلسطين كما في مخيم شاتيلا، التقطت الكتابات على الجدران، صورت تراب الأرض بجمالية عالية وركزت على وحل المخيمات، صورت الدمار في المكانين ولعب ورقص الأطفال وسط الحجارة والأماكن المهجورة، وصورت الضحك والغناء مع منظر القمامة والمستنقعات، إن الفيلم يقول لنا بكل وضوح إن هذه الأماكن فُرضت عليهم وتختلف تماما عن الأماكن المختارة التي يجتمعون فيها كالطبيعة بنهرها الجاري الذي يؤكد الاستمرارية والحياة، وبيت الإبداع في المخيم الذي تملؤه الزينة والرسوم على الحائط، رسوم تلغي الوحشة وألوان تبهج وتغطي لون الحائط البارد المهترئ.

لقد اختارت مي المصري لبوح شخصياتها أكثر الأماكن حميمية كالغرف أو السرير، أو أثناء اجتماع العائلة حول الطعام... دخلت عليهم بلطف مع كاميرتها مشتركة معهم بحميمية المكان والحالة الإنسانية، لم تكن متلصصة بل شريكة.

الشخصية والمكان

كل ما يهم المخرجة من تصوير الأماكن هو كيفية تعامل الشخصية مع المكان، والاستيحاء منه والانطلاق من صوره.

- ما الذي يبقى في الذاكرة من أفلام مي المصري؟

حاولت مي المصري إعادة اكتشاف الواقع وعرضه علينا، ربما ترينا واقعا كان علينا رؤيته منذ زمن بعيد.

قبل الأفلام نحن نعلم تماما بوجود أطفال يقتلون ويعانون ويعيشون على رغم ذلك. لكننا لم نشاهد قط صورة أرجوحة من خلال الدمار، ولا سمعنا معتقلا يتحدث عن معاناته وهو يضحك.

وكل ذلك إن يأت في سينما مي المصري فإنه يحرض على التفكير من دون أدنى استفزاز لمشاعره. لم تبكنا دموعهم بل ابتسامتهم وغناؤهم.

ربما بكينا قهرنا وانكسارنا وعجزنا أمام قوتهم وجمال روحهم وقدرتهم على البقاء، وحفاظهم على وجودهم برقصة وابتسامة وحلم.

الحلم الذي تنهي المخرجة أفلامها به: الطفل الصغير الذي يملأ وجه الكاميرا وهو يبتسم في «أطفال جبل النار»، وحلم عيسى بكونه أميرا على حصان أبيض يوزع المال على الجميع في «أطفال شاتيلا»، وشموع «أحلام المنفى» التي ستنير الظلمة... جميعها أحلام لأطفال أقوياء قادرين على الاستمرار.

وفي النهاية تأخذنا الحالة الإنسانية فلا نتذكر ما انتهت إليه أفلام مي المصري، لكن مع التفاؤل الذي ينتابنا نتذكر التفاؤل الذي تختتم به دائما.

ونكتشف أن أولئك الأطفال أقدر على خوض حربهم التي أصبحت لعبتهم (نرى طفلا برشاش الماء البلاستيكي يقف مواجهة مع جندي إسرائيلي في «أطفال جبل النار»، ولأنهم كذلك سيبقون، هذا ما حاولت مي المصري تأكيده وتسجيله من وراء النافذة، حيث وقفت في نابلس تلتقط الشاعرية الكامنة في واقعهم وتعيد خلقها بلغة الصورة، لغة إبداعها السينمائي.

كانت مي جزءا من أفلامها، وقبل أن تذهب إليها أمسكت بأيدينا لتأخذنا معها إلى فلسطين القابعة في الداخل، في نفوس أبنائها، لنكتشف عالما كنا نجهله ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما، إضافة إلى أمور كثيرة، ظاهرة اجتماعية وممارسة اجتماعية. ويمكن دراسة السينما، كظاهرة اجتماعية ثقافية، في علاقتها بالوعي العام من خلال ملاحظة آليات استقبال النص، وقراءة واقع الإنتاج السينمائي ثم متابعة أوضاع صالات العرض السينمائية، وأساليب العرض السينمائي وأحواله وطرق الدعاية المحيطة به، وبخاصة الكيفية التي تجري بواسطتها برمجة عروض الأفلام ويُختار تبعا لها عناوين الأفلام المحلية، أو التي تحدد كيفية ترجمة عناوين الأفلام الأجنبية. كما يمكن دراسة السينما كظاهرة وممارسة اجتماعية من خلال ملاحظة تقاليد وأنماط سلوك المتفرجين أثناء مشاهدة الفيلم.

سلعة ذات بعد ثقافي

السينما ممارسة اجتماعية

عدنان مدانات - الأردن

على صعيد النص والفرق في التعامل معه ما بين القارئ والمشاهد، تميل بعض النظريات الأدبية الحديثة إلى الأخذ بالرأي القائل، بأن النص الإبداعي لا يتحقق كنتيجة إلا بالقارئ، وذلك اعتمادا على الدراسات المتعلقة باستقبال النص الأدبي. والقارئ، بطبيعة الحال، فرد يقرأ ويستوعب ويتأثر بالعمل الأدبي، ويفسره ويقومه انطلاقا من تجربته الخاصة ومن مستوى ثقافته ومفاهيمه ونوعية أمزجته. ومن المفترض، تبعا لذلك، أن القارئ الفرد يمتلك حريته الكاملة في التعامل مع النصوص الأدبية كما يحلو له. لكن هذه الحرية المفترضة، مثلها مثل أي شيء في الدنيا، تبقى نسبية. فقد يتأثر القارئ للنص الأدبي بما قد يقرأه عنه من مقالات نقدية أو من دعاية ترويجية أو بسبب من شهرة المؤلف الصنمية، فيجد نفسه نتيجة لذلك منساقا وراء الإعجاب بعمل أدبي ما، لأن الهالة التي أحيطت بذلك العمل لا تسمح له بغير ذلك.

من هذه الناحية، فإن حال المشاهد السينمائي، من حيث المبدأ وعلى المستوى النظري البحت، من حال القارئ الأدبي، مع وجود اختلافات أساسية تؤكدها الممارسة العملية، وتنتج عن المستوى الحضاري والشروط الثقافية والاجتماعية المحددة. فالقارئ للأعمال الأدبية ينطلق بشكل عام من حاجة ثقافية إلى المعرفة والمتعة الأدبية، وهو أكثر قصدية في البحث عن مادة القراءة، أما المشاهد السينمائي، نتيجة لظروف كثيرة، يبحث عن الترفيه. وفي دول العالم الثالث مثلا، تتكون لدى القارئ الأدبي حصيلة ثقافية أشمل وأعمق لأنه متاح له التعرف على المنتجات الأدبية الإبداعية من مختلف دول العالم وعبر العصور. أما المشاهد السينمائي، فإنه يجد نفسه أمام خيارات مشاهدة محدودة يشترطها واقع التوزيع والعرض الذي يركز على الأفلام التجارية الترفيهية وبخاصة الأفلام الأمريكية.

وإذا ما لاحظنا الإنتاج السينمائي بصورة عامة في العالم، فإننا نجده ذا طابع ترفيهي. والترفيه في معظم هذا الإنتاج ينحو نحو السطحية والتفاهة. والمشاهدون في أرجاء العالم يتقبلون ذلك ويقبلون عليه. هذا الوضع السائد يؤدي إلى قلب المعادلة التي كان يتعامل معها نقاد السينما، والتي تصفها بأنها فكر وفن ليصح على السينما وصفها بأنها وسيلة للترفيه فقط. وتوجد أيضا معادلة أخرى يقلبها الوضع السائد، وهي التي كانت تشير إلى أن السينما وسيلة لعكس الواقع، فتصبح الصفة الجديدة المعتمدة هي أن السينما وسيلة لنشر الوهم. والجمهور بشكل عام يبحث عن الوهم ويفرضه وظيفة واجبة على الإنتاج السينمائي العالمي.

وقد بينت التجربة التاريخية أن البحث عن الترفيه والوهم يظل ذا جذور راسخة في تربة الجمهور، ليس من السهل اقتلاعه بواسطة النظرية أو الأيديولوجيا، حتى لو سخرت السلطات الحاكمة كل ترسانتها من الأسلحة التثقيفية ووسائل الدعاية. فلم تنجح محاولات نظام شمولي ذي رسالة أيديولوجية تاريخية، مثل النظام السوفييتي، في التغلب على رغبة الجمهور في الحصول على سينما ترفيهية. في الستينيات مثلا، كانت السينما السوفييتية في أوج مجدها، حيث أنشئت معاهد كثيرة لتدريس السينما ونواد سينمائية في كل مكان وكتب مجلات متخصصة ودعاية غزيرة، وتثقيف سياسي حول الدور التنويري للسينما في خدمة مستقبل البشرية، والتبشير بمثل الحرية والعدالة الاجتماعية. ولا شك في أن ذلك كله أوجد في النهاية جمهورا واسعا على قدر كاف من الثقافة السينمائية. وأذكر أنه في ذلك الوقت سمح للمرة الأولى لصالات السينما المحلية بعرض فيلم ترفيهي خيالي فرنسي هو «فانتوماس». وكان النجاح الجماهيري لذلك الفيلم - وهو بالمناسبة أقرب إلى أفلام الأطفال، أو بالأحرى الفتيان، منه إلى أفلام الكبار - ساحقا إلى درجة أنه سحق الأفلام السوفييتية المعروضة في ذلك الوقت، التي كانت تحظى بكل أنواع الرعاية الممكنة من قبل السلطات السينمائية والسياسية. بعد انهيار النظام في التسعينيات انهار في طرفة عين صرح السينما الذي جرى بناؤه عبر ثلاثة أرباع قرن من الجهد المتواصل لتثقيف الجمهور سينمائيا، وجعله يتقبل الأفلام الملتزمة عقائديا وفنيا، التي افترضت السلطات أنها تعبر عن طموحات الجماهير، وكشف الجمهور عن رغباته الحقيقية، فاستجاب لها السينمائيون أيما استجابة، وانغمسوا في تقاليد السينما الأمريكية وصنع أفلام مغامرات وأفلام إباحية وغيرها، فتدنت سمعة السينما الجديدة عالميا، واضطر سينمائيوها الكبار إما لركوب الموجة أو للتقاعد أو للاستنجاد بالإنتاج المشترك مع المؤسسات السينمائية الأوروبية.

لهذا المأزق جانب آخر. فالمشكلة ليست في الاعتراض على حرية المشاهدين وحقهم في الحصول على المتعة، وحرمان السينمائيين من حريتهم الإبداعية في المقابل، بل يكمن المأزق في جانب آخر هو أن السينما الترفيهية التي تتظاهر بالبراءة ليست بريئة في حقيقتها، لكونها تتضمن رسائل فكرية أو سياسية أو أخلاقية، وإن بشكل غير مباشر أحيانا، مضللة المشاهدين أينما كانوا.

من بين الفروقات الكثيرة التي تميز بين الصناعة السينمائية المتطورة والقوية والصناعة السينمائية المتخلفة والضعيفة، ثمة فرق مهم يكمن في موقف كل منهما من الجمهور السينمائي بعامة. ومع أن كلا منهما لا يمكن له النجاح والاستمرارية إلا إذا كسب رضا الجمهور عن منتجاته، فإن قوة كل منهما تتجلى في مدى ارتهانه لمتطلبات الجمهور أو على العكس من ذلك، في قدرته على توجيه متطلبات ورغبات الجمهور والتحكم فيها. في حالة الصناعة الضعيفة يكون الإنتاج السينمائي مجرد سلعة قابلة لاحتمالات الربح والخسارة، وفي حالة الصناعة القوية يصبح الإنتاج السينمائي ليس فقط سلعة مضمونة الرواج، بل الأهم من ذلك، ذا قوة تأثير على الوعي الخاص بالرأي العام. المثال الأوضح على هذا الفرق يتجسد في المقارنة بين صناعة سينمائية غير متطورة مثل الصناعة السينمائية في مصر، وصناعة متطورة إلى أقصى حد هي صناعة السينما الأمريكية.

على إثر أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠٢، تعرضت صناعة السينما الأمريكية لأزمة تمثلت في تأجيل افتتاح عروض الكثير من الأفلام السينمائية الجديدة، وإيقاف تصوير أفلام قيد التحقيق، وإعادة تنقيح نصوص السيناريوهات المعدة للتصوير. الأمر المشترك بين تلك الأفلام الجاهزة ومشاريع الأفلام قيد التحقيق، هو أنها تمجد البطولة الأمريكية الفردية الخارقة في مواجهتها لقوى الشر أو الإرهاب التي صنعت منها السينما الأمريكية أسطورة. وهذا، بالمنافسة ما دأبت على فعله السينما الأمريكية منذ نشأتها وعكس قوة تأثير دورها الأيديولوجي والسياسي، لكن حادثة التفجير وضعت (أو بالأحرى هذا ما تبادر إلى الأذهان للوهلة الأولى)، تلك الأسطورة، التي روجت لها السينما باعتبارها من الحقائق الراسخة، موضوع الشك إذ إنها أعادت حقائق الواقع إلى مركز الصدارة وأحلتها محل «حقائق» السينما.

أثار هذا الوضع المستجد شهية النقاد السينمائيين والباحثين، فغاصوا فيه قدر المستطاع، وبحثوا في دلالاته الآنية والمستقبلية. في النهاية توصل بعض الباحثين إلى استنتاجات حاسمة، مفادها أن هذه الحادثة فضحت زيف أيديولوجيا السينما الأمريكية، وقوضت أركان قدرتها على التأثير على الجمهور، وتحديدا جمهورها الأمريكي المحلي في الدرجة الأولى والجمهور العالمي، الأمر الذي دفع شركات الإنتاج السينمائية الأمريكية لا إلى أن تكتفي بتأجيل عروض أفلامها وتنقيح وتعديل مشاريعها ذات العلاقة بطريقة أو بأخرى بأجواء الحادثة فحسب بل أن تراجع أيضا مواقفها، وأن تعيد النظر في سياساتها بشكل جذري، لأن الجمهور لن يصدقها بعد الآن.

لكن، وعلى العكس مما توصل إليه النقاد السينمائيون والباحثون، فلم تنتظر السينما الأمريكية وقتا طويلا كي تثبت أن هذه الاستنتاجات كانت متسرعة جدا، وأن أساسها المتين غير قابل للهدم، حتى إن شابه بعض التصدع لفترة من الزمن، وأن ما بدا للنقاد والباحثين والمراقبين أزمة وجود مصيرية هو مجرد كبوة حصان، وأن ميزان علاقتها بالجمهور، من حيث قدرتها على إملاء شروطها عليه وتشكيل مزاجه ووعيه السينمائيين،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيظل يميل إلى صالحها.

تشير المعلومات إلى أن أكثر الأفلام الأمريكية الحديثة رواجا في سوق العروض السينمائية الأمريكية هي من نوعية الأفلام التي تعرضت لأزمة مؤقتة نتيجة الحادثة، وبالذات الأفلام «الحربية» التي تمجد بطولات الجنود الأمريكيين وأفلام المغامرات التي تروج للبطولة الفردية والتي تحمي المجتمع الأمريكي من الشر الداخلي أو الخارجي، أي الأفلام التي تعيد إنتاج الأسطورة التقليدية والتي تروج للبطل الأمريكي، آخذة بعين الاعتبار لا ما كشفت عنه حادثة التفجير من واقع مناقض «للواقع» الذي تصوره الأفلام الأمريكية فحسب، بل ما نتج أيضا عن هذه الحادثة من وقائع جديدة عنوانها الحرب الجديدة التي أعلنتها الإدارة الأمريكية ضد ما أطلقت عليه صفة الإرهاب ومحور الشر، والحاجة إلى دعمها والترويج الدعائي السينمائي لها.

من الناحية الافتراضية، كان يمكن لمنتجي تلك الأفلام أن يأخذوا بنصائح النقاد، وأن يدرسوا رغبات الجمهور فيسعون لتحقيق أفلام تستجيب لها، لكنهم، من الناحية العملية، لم يولوا تلك النصائح أي اهتمام، بل هم استمروا في إنتاج الأفلام كما اعتادوا في السابق، واعتمادا على خبرة كبيرة في تصميم أبنية وأشكال الأفلام السينمائية، مؤكدة قدرتها على التأثير في وعي ومزاج الجمهور، وانطلاقا من وعي تام للترابط الشديد في الأهداف بين أيديولوجيا ومصالح السلطة وأيديولوجيا ومصالح السينما، والتساوق في تحقيق هذه الأهداف بين الجهتين ضمن آلية شمولية.

مقابل تلك الأزمة المؤقتة التي عاشتها صناعة السينما الأمريكية، والتي تسببت فيها حادثة جسيمة وطارئة، تعيش صناعة السينما المصرية منذ زمن طويل أزمة بنيوية مستعصية على الحل،أو على الأقل، لا يبدو في الأفق أي حل منظور لها. جزء من هذه الأزمة يعود إلى عدم وضوح العلاقة بين هذه السينما والجمهور، وإلى غياب البوصلة التي يمكن لها أن تساعد على توجيه هذه العلاقة في الاتجاه الصحيح، وثمة جزء آخر مرتبط بالأول يتلخص في أن صناعة السينما المصرية التي ظلت باستمرار تسعى لإرضاء رغبات مفترضة لدى الجمهور، لم تسع يوما من الأيام لامتلاك سياسات خاصة بها، ولم تفهم دورها باعتباره الموجه وليس التابع، كما لم تتمكن من أن تكرس نفسها كقوة اقتصادية / أيديولوجية جزءا من قوة اقتصادية / أيديولوجية أشمل وأكبر، ونظام متكامل في سياساته المختلفة المتنوعة الأبعاد، اقتصاديا وأيديولوجيا واجتماعيا وفنيا. في ذلك الزمن الذي مضى وكانت فيه السينما المصرية منتعشة إنتاجيا وتجاريا، بدا كما لو أن ثمة فهما وتلبية من قبل صانعي الأفلام لرغبات الجمهور، بحيث تولدت القناعة بأن الأمور على خير ما يرام وستظل كذلك. كما ستظل السينما مرتهنة لرغبات الجمهور العام. لكن دوام الحال من المحال، كما يقول المثل، فكان أن تغيرت الأحوال، ومنها أحوال وأمزجة الجمهور، ولم تتغير سياسة صناعة السينما في مصر، فنشأت الأزمة التي تسببت منذ نحو عشر سنوات في تقليص حجم الإنتاج بنسبة كبيرة بالعلاقة مع زمن الرخاء السينمائي الإنتاجي المحلي.

كان يقال فيما مضى، في مجال نقد توجهات السينما المصرية الجماهيرية التجارية، أنها بعيدة عن هموم الواقع الحياتي وقضايا الناس والمجتمع. ومع أن هذا القول، كأي قول تعميمي، لا يجوز أن يؤخذ بحذافيره وأن يعتبر صحيحا بالمطلق، إلا أنه يتضمن قدرا كبيرا من الصحة. لم تستفد السينما المصرية بعامة من أخطاء الماضي فيما يخص العلاقة مع الجمهور وبالذات علاقة التبعية، ولم تستجب لقاعدة مهمة من قواعد السياسات الثقافية التنويرية في حث الجماهير على الإدراك والتفكير. وتنطبق هذه القاعدة أيضا على الرغبات والعواطف. في مجال الإنتاج الصناعي وتقنياته الجديدة، حيث نعرف بالممارسة اليومية أن السلعة المبتكرة تخلق الحاجة إليها من ذاتها، وتفرض نفسها على المستهلك الذي لم يكن يعرف في السابق أنه في حاجة إليها، بل لم يكن يعرف أنه في حاجة ماسة إليها، وعندما باتت هذه السلعة متاحة له، صار يستغرب كيف كان يعيش من دونها في السابق. ومن البديهي أن هذه المعرفة المسبقة كانت مقتصرة على أصحاب العقول الذين فكروا وجربوا ثم اخترعوا وعمموا النتيجة على الناس.

هذا القصور المنهجي يؤكده التخبط في نوعية الأفلام المنتجة في السنوات الأخيرة في مصر، والتجريب على قاعدة علِ وعسى، تلك القاعدة التي تسببت في إنتاج موجة أفلام كوميدية لم تخلص السينما من أزمتها على رغم نجاح تجاربها الأولى نجاحا غير مبرر، تلاها بسرعة شديدة إنتاج موجة أفلام شبابية مرحة، ثم موجة أفلام غنائية أبطالها من جيل المطربين الصاعدين، وجرى تطعيم ذلك بأفلام تزايدت فيها جرعات التعبير الجنسي الصريح، كما أنتج فيلم له علاقة بالقضية الفلسطينية، استمد نموذج بطله السوبرمان من نموذج أبطال أفلام «الكاراتيه» وما شابهها، غير أن كل ذلك لم يمنع الأزمة من المراوحة في مكانها. وفي النهاية ظلت هذه السينما رهينة جمهور مراوغ وخائن، وجد في التلفزيون متنفسا بديلا عن رغباته، فتنكر للسينما التي دللته وسعت لكسب رضاه سنوات طوالا.

الترويج بالعنونة

هنا نصل إلى أساليب العرض السينمائي وأحواله وطرق الدعاية المحيطة به، اعتمادا على دراسة الكيفية التي تجري بوساطتها ترجمة عناوين الأفلام الأجنبية، وذلك من أجل ترويجها في الأسواق المحلية، ذلك أن أحد أبرز هذه السلوكيات هو الكيفية التي يجري التعامل بها مع عناوين الأفلام الأصلية، عندما تترجم هذه العناوين إلى لغة البلد الذي تعرض فيه. فمن المعروف أن عناوين الأفلام الأصلية لا تبقى على حالها في معظم الأحيان عند ترجمتها إلى لغة أخرى، بل يجري تغييرها لتناسب الذوق الجماهيري العام في البلد الآخر. وهذا وضع تختص به السينما وحدها من دون الفنون والآداب الأخرى. فالرواية تحتفظ بصيغة عنوانها الأصلي عندما تترجم إلى لغة أخرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المسرحية أو الأوبرا أو اللوحة.

تغيير عناوين الأفلام ممارسة لا تخلو من طرائف ومفارقات، خصوصا عندما يتعلق هذا التغيير بأفلام فنية ثقافية إبداعية أو تجريبية وغير جماهيرية، اعتقادا من الموزع أن العنوان وحده كفيل بجذب الجمهور لشباك التذاكر.

عرفت السينما التجارية العالمية في فترة السبعينيات بخاصة انتشارا واسعا لأفلام الجاسوسية وأبطالها من العملاء السريين، وذلك بعد النجاح الساحق لأفلام العميل السري جيمس بوند، وفي أحد الأيام حصلت إحدى صالات العرض الجماهيرية على نسخة من فيلم إيطالي عنوانه «ثمانية ونصف»، وهو بالطبع الفيلم الذي أخرجه المخرج الكبير فيدريكو فيلليني. والفيلم بشكل عام فيلم صعب يمكن اعتباره موجها إلى النخبة من المثقفين المتمرسين في مشاهدة الأفلام الفنية «الصعبة» على الجمهور العادي. واجتهد صاحب الصالة فغير عنوان الفيلم لكي يجذب الجمهور لحضوره، فصار عنوان الفيلم: «العميل السري ثمانية ونصف». لكن هذا العنوان المخادع الذي دفع الجمهور لحضور الفيلم، لم يمنع الرواد من الخروج من قاعة العرض غاضبين منذ الدقائق الأولى لبداية الفيلم. بعد ذلك نُقل الفيلم إلى صالة أخرى بعد أن ابتكر الموزع عنوانا جديدا له هو «عملية فيلليني»، فقد بقي الموزع مصرا على تغيير العنوان أملا في تحويل هذا الفيلم، الذي يحكي معاناة مخرج سينمائي مشهور طلب منه أن يخرج فيلما جديدا ولكنه لا يستطيع أن يستجمع أفكاره، وأن يحفز خياله وملكة الإبداع لديه، كي يصنع فيلمه الجديد، وبوساطة العنوان الجديد تحوّل الفيلم إلى فيلم بوليسي، لكن الجمهور ظل محجما عن حضوره.

وقد لاقى الفيلم الفرنسي «هيروشيما حبيبتي» مصيرا مشابها. والفيلم من إخراج آلان رينيه، وينتمي إلى سينما الموجة الجديدة التي ظهرت في الستينيات، وكانت تسعى نحو سينما من نوع جديد تكون فيها الكاميرا بالنسبة إلى السينمائي مثل القلم بالنسبة إلى الكاتب، أي أنها وسيلة إلى التعبير الإبداعي الذاتي. وفيلم «هيروشيما حبيبتي» يحكى قصة حب بين امرأة فرنسية عانت الاحتلال الألماني، ورجل ياباني يعاني نتائج إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما، قامت ببطولة الفيلم الممثلة الفرنسية إيمانويل ريفا. ولم يجد موزع الفيلم المحلي أفضل من اسم بطلة الفيلم الفرنسية لاستخدامه وسيلة جاذبة للجمهور بعد أن يئس من العثور على عنوان جديد مغر. وهكذا نصبت لافتة ضخمة فوق مدخل الصالة مكتوب عليها بالخط العريض: «إيمانويل ريفا في أخطر دور عرفه التاريخ»، ويلي ذلك عنوان الفيلم الأصلي «هيروشيما حبيبتي»، مكتوب بأحرف صغيرة بالكاد مقروءة.

وبالطبع، فهذه الممارسة المتعلقة بالتحايل على العناوين الأصلية والمستمرة حتى يومنا هذا، لا تقتصر على الأفلام غير الجماهيرية، بل هي تستخدم أساسا بالنسبة إلى الأفلام التجارية العادية، حيث يعكس تغيير العنوان نمطا من التفكير والذوق الجماهيري خاص بالبلد الذي يعرض فيه الفيلم. هكذا، مثلا، غير عنوان الفيلم الأمريكي الحديث الذي يمكن ترجمته حرفيا إلى العربية على النحو

الممارسة المتعلقة بالتحايل على العناوين لا تزال مستمرة !

> "إن البحث عن الترفيه يظل ذا جذور راسخة في تربة الجماهير، وليس من السهل اقتلاعه بالنظرية أو الأيديولوجية، حتى لو سخّرت كل الوسائل الدعائية لذلك"

التالي: «ثمة شيء ما يتعلق بماري» ليصبح العنوان المحلي الجديد كما يلي: «البنت دي حاتجنني».. والفرق بين العنوانين كما هو واضح له طابع يعكس اختلافا في الذوق والمستوى الثقافي للجمهور المفترض. فالعنوان الأصلي له طابع أدبي رصين نوعا ما، أما العنوان في ترجمته العربية فيشير إلى ذوق عامي مبتذل.

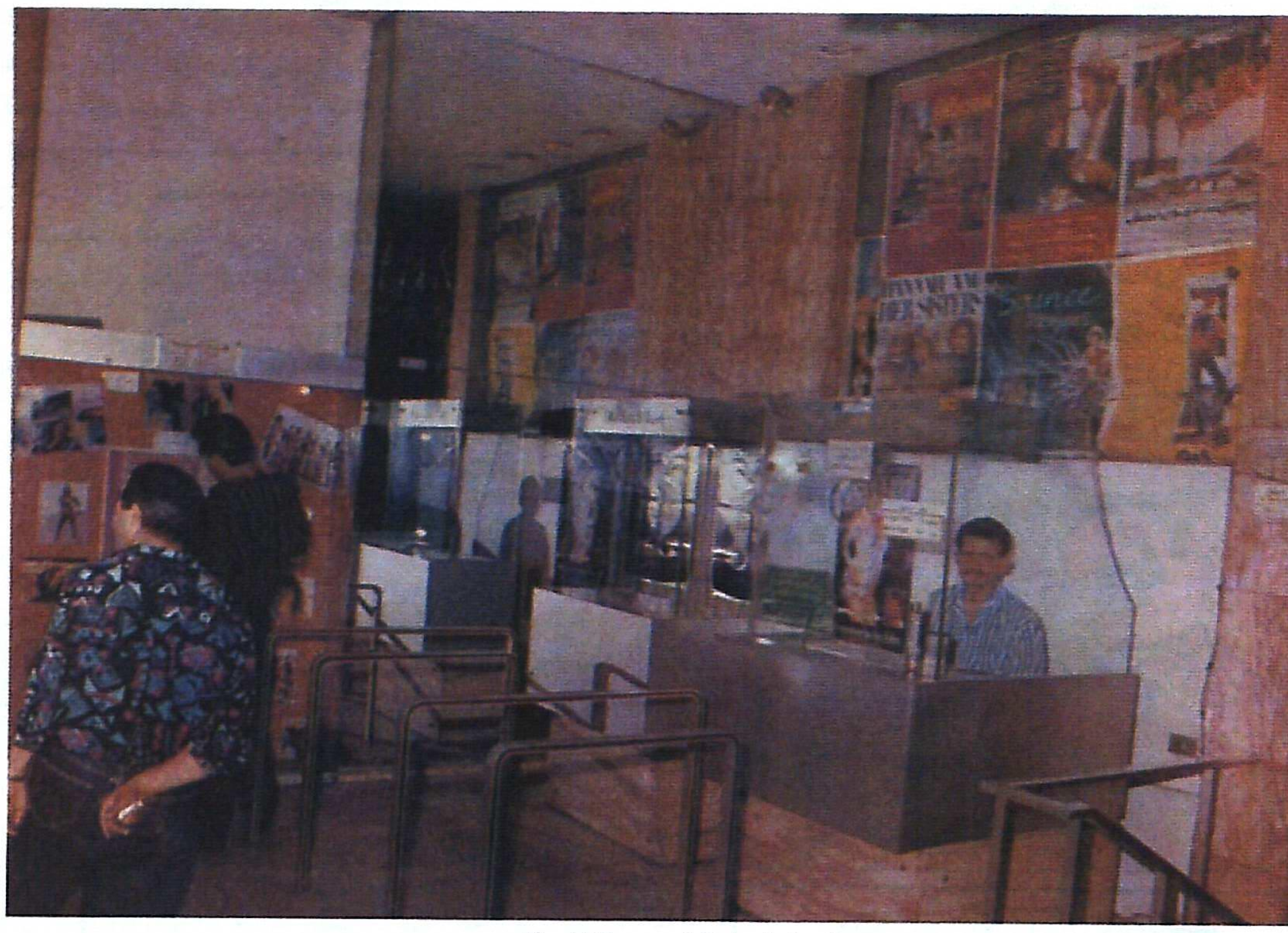
هناك مثل شعبي يقول: «المكتوب يقرأ من عنوانه». وفي حالة الطريقة التي تُترجم بها عناوين الأفلام بشكل مختلف عن العنوان الأصلي يمكن أن يُحرَّف المثل الشعبي ليصبح على النحو التالي: «الفيلم يقرأ من عنوانه» أو، من ناحية ثانية: «الجمهور يعرف عنوان الفيلم».

ومن البديهي أن هذا الوضع المرتبط باختيار عناوين للأفلام لا تخلو من العامية أو الابتذال، لا يقتصر فقط على ترجمة عناوين الأفلام الأجنبية من أجل تقريبها من الجمهور المحلي، بل إنه يصبح تقليدا يعبر عن عقلية سائدة لا تعكس نفسها فقط على عناوين الأفلام، بل أيضا على نوعية الأفلام المنتجة محليا. وهذا ما يفسر سيادة العناوين المبتذلة على ظاهرة الأفلام الكوميدية الجديدة في مصر، وعلى العديد من الأفلام الجديدة غير الكوميدية أيضا التي تسعى وراء الجمهور، جمهور الصالات الشعبية بشكل خاص.

إضافة إلى عنونة الأفلام، تلعب الملصقات الدعائية دورا رئيسيا يعضد العنونة. فالملصقات الدعائية في العادة، في محاولتها إغراء جمهور الصالات الشعبية لمشاهدة الأفلام من خلال اللعب على أوتار غرائزهم وأمزجتهم، تسعى للإثارة المبالغ فيها. وهكذا تمتلئ الملصقات بصياغات جميلة مثيرة من نوع: «فيلم مليء بالرعب والقتل والعنف والحب والإثارة» أو «فيلم من بطولة نجمة الإغراء (...) في أجرأ أدوارها على الشاشة وهلم جرا».

إذا كان المقياس النهائي الذي يحدد النجاح الجماهيري لأي فيلم سينمائي أو عدمه هو شباك التذاكر الخاص بصالات العرض السينمائي، فإن صالات السينما في العالم العربي جزء من أزمة السينما صناعة وثقافة.

من المظاهر الملحوظة حاليا في معظم الدول العربية تزايد أعداد صالات السينما الجديدة خصوصا في العواصم. وتبدو عملية بناء صالات جديدة كأنها الحل السحري لأزمة الإقبال الجماهيري على حضور الأفلام، حيث إنه من المعروف أن عدد صالات السينما غير كاف ولا يستوعب النمو المتزايد في أعداد السكان، كما أن أماكن وجودها تقتصر على مراكز المدن من دون الأطراف في وقت اتسعت فيه مساحة المدن، ولم يعد التنقل بين أرجائها سهلا ومتيسرا، كما تراجعت، إلى حد كبير، تجهيزات السينمات من حيث المعدات أو من حيث مستوى ونوعية الأفلام التي تعرضها، فنتج عن


السينما سلعة ذات بعد ثقافي فني

ذلك انحسار ما يسمى بجمهور السينما العائلي، وانحصر الجمهور في نوعيات محددة تضم الشبان الباحثين عن تسلية رخيصة، إضافة إلى العمال الوافدين الذين لا يجدون مجالات أخرى لقضاء الوقت.

وتتضح هذه الظاهرة بشكل خاص في مصر ذات الصناعة السينمائية الأكثر عراقة وتعداد السكان الأكبر. ففي القاهرة مثلا، كانت قلة عدد صالات السينما بالعلاقة مع عدد السكان ومع سعة المدينة من جهة، ومع الحجم الكبير للإنتاج السينمائي المحلي، إضافة إلى الحجم الكبير للأفلام المستوردة، تتسبب في عدم إعطاء الفرص للعديد من الأفلام الوطنية لكي تجد مكانا لها في صالات السينما، ناهيك عن الزمن الكافي لاستمرارية العرض بما يسمح للفيلم بتحقيق إيرادات وأرباح.

ولكن، مع تزايد أعداد الصالات الجديدة، فإن الحل السري المرجو لم يتحقق كما يجب، وبقي المنتجون والموزعون وأصحاب الصالات يشكون من قلة الرواد، ومن أن صالات السينما الحديثة تعمل في معظم الأحيان بجزء يسير من طاقتها على الاستيعاب، وبخاصة في الحفلات النهارية وحفلات ما بعد الظهر. ومن المفارقة في هذا المجال أن الخسائر التي تتعرض لها الصالات الحديثة يعوَّض عنها من خلال الأرباح التي تحققها أفلام محددة اكتسبت شهرة خاصة (فيلم «تايتانك» مثلا)، أو من خلال جمهور الصالات القديمة المنتشرة في أوساط المدن والأحياء الشعبية المكتظة التي تعرض في العادة أفلاما قديمة مستهلكة، وفي أحيان كثيرة تعمل على طريقة العرض المتواصل الذي يتيح للجمهور مشاهدة عدة أفلام دفعة واحدة وبتذكرة واحدة. وهذه الصالات القديمة لا تساعد على مواكبة الجديد في الإنتاج السينمائي سواء المحلي أو العالمي، كما أنها لا تؤدي إلى تغير في نوعية الجمهور نحو الأفضل وإلى زيادة أعداده.

وهكذا يتضح أن مجرد بناء صالات جديدة، مع أهمية وضرورة ذلك، يبقى حلا ناقصا وأحادي الجانب، والاكتفاء به يعكس قصورا في الوعي بحقيقة المشكلة. ذلك أن عدد صالات السينما وحجم توزيعها في الأحياء وتحديث تجهيزاتها، على أهمية ذلك، جزء من المشكلة يرتبط بالناحية الاقتصادية التجارية البحتة، في حين أن الجزء الثاني من المشكلة، وهو على غاية من الأهمية، ذو طابع ثقافي حضاري واجتماعي. ومن دون فهم العلاقة الوطيدة المتبادلة ما بين الجانبين تبقى الأمة على حالها.

إن ارتياد صالات السينما، بشكل عام، عادة اجتماعية. ولكنها تحتاج إلى تنميتها وتشجيعها عن طريق إيجاد حوافز تدفع الناس، في الدرجة الأولى، إلى التعود على ارتياد صالات السينما بغض النظر عن مدى جذب فيلم معين لهم لمشاهدته. فقبل كل شيء، من المطلوب أن تصبح عملية مشاهدة الأفلام السينمائية في صالات العرض ممارسة أو نشاطا اجتماعيا جماعيا ثقافيا وعاما. وتحويل عملية مشاهدة الأفلام إلى نشاط حياتي اجتماعي جماعي ثقافي منوط بعدة عوامل. لكن من دون شك، فإن المسؤولية الكبرى في هذا المجال تخص المعنيين مباشرة بعمل صالات السينما. وإذا كانت صالات السينما القديمة المتمركزة في الأماكن المكتظة تتعامل مع جمهور ثابت، قد يقل عدده أو يزيد، تبعا للظروف، وهو جمهور تأسس تاريخيا على تقاليد مشاهدة محددة ونوعية أفلام إثارة متنوعة، فإن الصالات الحديثة تحتاج إلى بذل جهود خاصة ذات أساس ثقافي، إعلامي وتنظيمي منهجي، من أجل بناء وتطوير جمهورها الخاص.

وتكمن المشكلة الرئيسية بالنسبة إلى صالات السينما الحديثة في العالم العربي في أنها تعمل بعقلية قديمة. ومن الواضح حتى الآن، أن الصالات الحديثة فشلت في تكوين جمهور خاص بها. وأحد الأسباب التي تؤدي إلى الفشل في تكوين الجمهور يكمن في عدم تحديد ماهية الجمهور وفي غياب التخطيط المناسب بالنسبة إلى عروض الأفلام، سواء من حيث اختيارها أو من حيث برمجتها وفق دراسة واعية لطبيعة الجمهور، على أن لكل سينما سياستها الخاصة التي تجعلها تستقبل نوعية معينة خاصة بها من الجماهير.

ويمكن ملاحظة ظاهرة اضطراب التخطيط في مجال العلاقة مع نوعية الجمهور، التي تعانيها معظم صالات العرض في العالم العربي من خلال دراسة غياب البرمجة المدروسة لعروض الأفلام، ويتجلى ذلك بوضوح عندما تعرض إحدى الصالات فيلما يناسب ذوقا عاما معينا، أو فئة اجتماعية معينة، ثم تعرض في الأسبوع الذي يليه مباشرة فيلما يناسب أذواقا وفئات اجتماعية مغايرة. فقد تعرض الصالة فيلما يناسب الجمهور العائلي ويحكي قصة اجتماعية ما، ثم تعرض بعده مباشرة فيلما موجها إلى المراهقين يستهدف هواة نوع أفلام الكاراتيه أو أفلام التشويق البوليسية أو حتى أفلام الإثارة الجنسية.

وتكتسب هذه الناحية بعدا أشمل عندما تصبح عملية اختيار وبرمجة الأفلام معزولة عن الواقع الاجتماعي والنفسي والثقافي المحلي، أي بشكل عام، عندما تتجاهل البرمجة الخصائص المختلفة للجمهور المحلي التي تحدد أذواقه واهتماماته السينمائية، حيث إن اختيار وبرمجة الأفلام في دور العرض تعكس نوعا من الاغتراب عن الواقع المحلي والتبعية العمياء للواقع غير المحلي (هذا إن لم نقل للموزع الأجنبي). وينطبق هذا بشكل خاص على عرض وبرمجة عرض الأفلام الأجنبية، وهي على الأغلب، أمريكية. فقد يراهن الموزع المحلي على فيلم أمريكي ما بسبب حجم الإيرادات التي حققها ذلك الفيلم عند عرضه في أمريكا، وكأنه من تحصيل الحاصل أن يحقق الفيلم النجاح نفسه عند عرضه محليا، فيفاجأ عندما يكتشف أن رهانه كان خاسرا، وأن الفيلم فشل في جذب الجمهور إليه. ففي الحقيقة، إن ما قد يعجب المتفرج الأمريكي قد لا يعجب المتفرج العربي. والموضوع الذي قد يثير اهتمام المتفرج الأمريكي يمكن أن لا يثير المتفرج العربي. ويمكن أن ينجح في أمريكا ممثل كوميدي ما، ولكنه قد لا يثير الضحك عند جمهور آخر ذي بنية ثقافية ونفسية مغايرة. طبعا، نستثني هنا الحالات الخاصة بالأفلام المصحوبة بدعاية غير عادية.

يبرز غياب الجانب الثقافي الحضاري في عمل صالات العرض الحديثة من خلال ملاحظة انعدام التقاليد التي تربط ما بين العروض من جهة، والإعلام والثقافة السينمائية والنقد، من جهة أخرى. هذا النوع من التقاليد يفترض وجود سياسة بعيدة المدى تتعاون عليها أوساط ثقافية أو اجتماعية أو إعلامية متنوعة، وإلى جهد تراكمي نوعي من دون أن يصحب ذلك توقع نتائج فورية من حيث المردود المالي السريع.

الفيلم سلعة مثل أي سلعة أخرى، ولكنه يتميز بكونه سلعة ذات بعد ثقافي فني وبكونه يرتبط، لا بالاستهلاك الفردي بل بالتفاعل الجماعي ◆

"أحداث الحادي عشر من سبتمبر أجلت افتتاح الكثير من العروض السينمائية، وأوقفت أفلاما قيد الإنتاج، كما أجبرت صناع السينما على تنقيح بعض النصوص المعدة سلفا"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيخة حصة الصباح

«صنع في بغداد... أبعاد الدمار في متحفي الكويت والعراق»، هذا هو عنوان المحاضرة التي قدمتها الشيخة حصة صباح السالم الصباح، المؤسس المساعد لمجموعة الصباح والمشرف العام على «دار الآثار الإسلامية» في متحف الكويت الوطني مساء يوم ١٣ مايو الماضي، بمركز الميدان الثقافي.

في دار الآثار الإسلامية عشرون ألف تحفة فنية من مختلف العصور

ذكرت الشيخة حصة في مستهل حديثها أنها وبمعية زوجها الشيخ ناصر صباح الأحمد الجابر الصباح، تمكنا من تأسيس واحدة من المجموعات الأكثر شمولية في الفن الإسلامي في العالم. ومنذ عام ١٩٨٣ قدمت المجموعة، كقرض دائم إلى دولة الكويت. وفي عام ١٩٩٠، شحنت المجموعة التي كانت تشغل آنذاك المبنى الأكبر في مجمع متحف الكويت الوطني والمعروف باسم «دار الآثار الإسلامية»، وأرسلت في شاحنات مفتوحة في منتصف شهر سبتمبر عام ١٩٩٠ إلى متحف العراق الوطني في بغداد. وأشعلت القوات الغازية النار في مباني متحف الكويت الوطني و«دار الآثار الإسلامية» أثناء انسحابها من الكويت في ٢٦ فبراير ١٩٩١. وقد أعيدت المجموعتان إلى الكويت بمساعدة الأمم المتحدة، نتيجة لقرار الأمم المتحدة رقم ٦٨٦، الذي يلزم العراق أن يعيد إلى الكويت الممتلكات المسروقة.

قدمت المحاضرة شرحا وثائقيا ومصورا لعملية استرجاع التحف الفنية، ودراسة لبعض التحف التي لم تسترجع. ومن بين التحف الـ ٥٩ التي لا تزال مفقودة أو ضائعة، اختارت الشيخة حصة بعضها لمناقشتها بالتفصيل وهي، الباب المحترق الذي يعود إلى عصر «المرينيين» في المغرب في القرن الرابع عشر الميلادي، وثلاث قطع من الزمرد المغولية (لا تزال مفقودة)، والخنجر الأكبري الذي ظهر فجأة في عام ١٩٩٦ في إحدى دور المزادات في لندن، حيث جرى التعرف عليه وبالتالي سحب من المزاد، وأعيد حينئذ إلى أصحابه الكويتيين.

احدى الزمردات المفقودة الهند المغولية الاسلامية القرن ١٧م

اسطر الاب تسطولس بغداد الفرن ٩م

قدمت المحاضرة عرضا مصورا باستخدام شرائح ملونة لقطع من مجموعة «دار الآثار الإسلامية». واستهلت بزوجي الأبواب الهائلين، اللذين يصل ارتفاعهما إلى ٤٥٠سم، وقد وضع داخلهما بابان صغيران ليستخدمهما الزوار العاديون. الباب كان يفضي إلى قاعة بيت مهجور في مدينة فاس القديمة على مقربة من مدرسة أبوالعنانية (تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي) ومسجد القرويين (يعود إلى القرن الثاني عشرالميلادي). وقد زخرف بزخارف هندسية متكررة تكرارا لا متناهيا من نمط ينطبق بشكل مناسب على «أشكال النجوم». إن النقوش المحفورة على أطر الأبواب تعود، بشكل أساسي، إلى القرآن الكريم، أما الأبواب الصغيرة فتحمل نقوشا عربية تقول: «السعد والتوفيق ونعم الرفيق». هذا الزوج من الأبواب كان ثقيلا ومرتفعا جدا وصعب على جنود الغزاة حمله، فتُرك لتلتهمه النيران مع ما ترك في الصالات الفارغة، بعكس قطع الزمرد، فهي قطع غاية في الصغر وباهظة الثمن يمكن أن تجد طريقها بيسر في السوق العالمية، فتباع إما بشكلها الأصلي وإما بتقطيعها إلى قطع فتباع بالقيراط. كذلك هنالك ثلاث زمردات تعرف باسم «بيبي» (تزن ٢٣٣ قيراطا) على هيئة الكلية (تزن ١٧٩ قيراطا)، وذات شكل مسدسي تحمل آية الكرسي (تزن ٧٣ قيراطا). ونحتت جميعها وصقلت بطريقة دقيقة اختصت بها الورش الملكية في الهند إبان الحكم الإسلامي المغولي.

وبعد مناقشة كل تحفة من الزمرد أسلوبيا وتاريخيا، استكملت المحاضرة إلقاء الضوء على التحف المفقودة في مجموعة الصباح، مع تحفة كان لها مصير مختلف عن الأخريات. إنه خنجر مطعم بالجواهر من عهد الإمبراطور أكبر (١٥٥٦- ١٦٠٥). سلب هذا الخنجر الأكبري من «دار الآثار الإسلامية» مع عشرين ألف قطعة، وأخذته إدارة التحف الأثرية إلى المتحف العراقي منذ ١٩٩٠، وفجأة برز في مزاد سوثبي في أكتوبر ١٩٩٦، ولحسن الحظ، تعرفت عليه هيئة موظفي «دار الآثار الإسلامية»، وبالتالي سحب من المزاد وأعيد إلى ملاكه الأصليين.

وقد دار الجزء الأخير من المحاضرة حول ثلاث تحف منتقاة من بين ما يفوق آلاف التحف في «دار الآثار الإسلامية» التي تعود إلى أصل عراقي، وهي: تحفة نسيج (قطني بطراز حريري يعرف باسم طراز)، صنع بأمر الخليفة في عام ٣٠٢هـ/ ٩١٤- ٩١٤م وهي فترة حكم المقتدر بالله. التحفة الثانية هي إسطرلاب، ويقال إنه الإسطرلاب الأقدم المؤرخ والموقع عليه، إذ يحمل نقشا يقول: «من صنع نسطولس في عام شيه». المعروف أن الصانع صنعه في بغداد وذلك وفقا للعالم الببليوجرافي ابن النديم. يتزامن العام «شيه» مع العام ٣١٥هـ ووفقا للحروف الهجائية العربية «أبجد»، التي تحمل قيما رقمية لكل حرف. أما التحفة الثالثة فهي زجاجة صغيرة صنعت في بغداد كما يشير النقش المنحوت على بدنها. وتحمل أيضا اسم الصانع، وتدل هذه التحف الفريدة على الدرجة العالية من تميز الإنتاج والصناعة في بغداد إبان القرنين التاسع والعاشر الميلاديين ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احدى قاعات «الدار» التي كانت تضم الباب المغربي قبل تدميرها عام ١٩٩٠

كتب «الدار» النادرة مكومة عند اقدام الثور المجنح بمتحف بغداد عام ١٩٩٠

على ضفاف نهر السين، وفي الطرف السياحي من الحي اللاتيني في قلب عاصمة النور، باريس، تربض لؤلؤة معمارية تحمل اسم معهد العالم العربي، كتب الشعار على «مربع» باللغتين العربية والفرنسية بحيث يشف عن صبوة اللقاح الثقافي بين الحضارتين، ثم تحول المربع إلى «مثمن» كوحدة أو (مفردة) رقش تزرع النوطة الجبرية للجدار الجنوبي المواجه لـ «جامعة جوسيو»، أما الثريا المكورة الأمامية فتعانق حلزون برج المكتبة المستعار من «مئذنة سامراء»، وتعكس مرآتها «اللوفر» و«مركز بومبيدو» و«كنيسة نوتردام»، كما تلف الطوابق التسعة حول الباحة العربية المربعة، وهي التي ترتشف النور لترسله عبر مشربية العمارة المشكاتية، وكأن البناء نافذة عملاقة مخرمة تتراشح في جنباتها انعكاسات وتكسرات الأشعة الضوئية، وتتغلغل حتى بواطن القاعات الداخلية، والأدراج والمصاعد.

مصباح باسم السلطان حسن

معهد العالم العربي

عمارة نورانية في عاصمة النور

باريس - د. أسعد عرابي

إذا كان لا بد أن يصيب سهم البحث مركزية المجموعة الدائمة من الفن العربي المعاصر في المتحف وهوامش النشاطات والتظاهرات التشكيلية التي تدور في فلك هذا القسم، فلا بد لنا من أن نحلق بأجنحة الزمان التراجعي حتى بداية السبعينيات. حيث ولدت فكرة «معهد العالم العربي» كبرزخ حوار وتبادل (وبالذات في العام ١٩٧٤)، حيث كانت صورته لا تزال مشروعا غائما يبحث عن لبوس معماري استثنائي يعبر عن هذا اللقاح المحاور ما بين لاتينية شمال المتوسط الفرنسي وعروبية أو إسلامية جنوبه، كان المشروع فرنسيا يتجاوز ما اعتور الطرفين من أخذ ورد منذ عهد نابليون بونابرت وجروح الثورة الجزائرية، لم تكن الفكرة أبدا وليدة هذا التراث الاستعماري بقدر ما كانت تمجيدا للفكر الديغولي الذي يؤمن باستقلال الحضارة العربية الإسلامية، وتوازيها مع عمق التجربة الاستشراقية الفرنسية، التي أنجبت إضاءات الفيلسوف لويس ماسينيون والمصور أوجين دولاكروا. لقد ورث جاك شيراك هذه الصداقة العريقة، فكان دعما للمشروع خاصة مع مسؤوليته كعمدة لباريس في تلك الفترة، ثم لا يمكن تجاوز ما كان لرئيس الجمهورية الاشتراكي فرانسوا ميتران من قوة نفاذ ودعم، بصفته من أبرز الشخصيات المعمارية في الحكم الفرنسي، مجسدا طموحاته الخلودية من خلال عجائبه المعمارية السبعة، كان أحد أبرز ذخائرها عمارة لؤلؤة «معهد العالم العربي».

معهد العالم العربي على ضفاف نهر السين

يحتوي المتحف على مجموعة من الاسطرلابات كما في المنمنة

جاء في عقد تأسيس معهد العالم العربي عام ١٩٨٠ (٢٨ فبراير) والموقع من قبل الرئيس جيسكارديستان مع سفراء تسع عشرة دولة عربية (مصر وسوريا ولبنان والسعودية والكويت والأردن والعراق والبحرين والإمارات واليمن وقطر وعمان والجزائر والمغرب وتونس والسودان وموريتانيا والصومال وجيبوتي). جاء ما يلي:

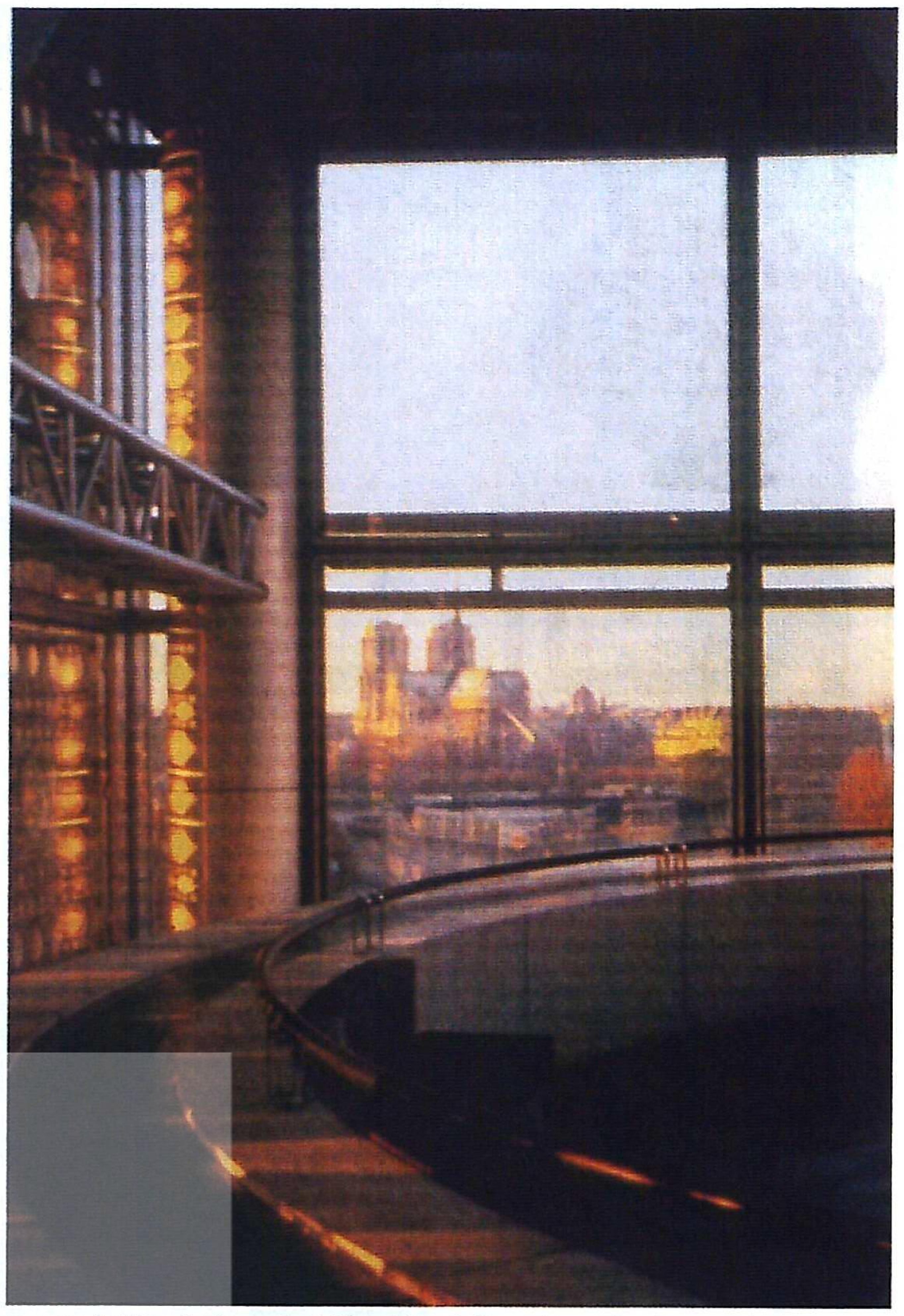
«قررت الدول العربية التي وقع سفراؤها على هذا العقد أن تنشئ، بالاشتراك مع الجمهورية الفرنسية، مؤسسة معهد العالم العربي، وبعث حركة أبحاث معمقة حول لغته وقيمه الثقافية والروحية، كما تهدف إلى تشجيع المبادلات والتعاون بين فرنسا والعالم العربي، خاصة في ميادين العلوم والتقنيات، مساهمة بذلك في تنمية العلاقات بين العالم العربي وأوروبا». واعتمد ما يقرب من ستمائة مليون فرنك فرنسي لتكاليف البناء والتوظيف، على أن يشتمل على مكتبة عامة ومتحف ومدرج للمحاضرات والمؤتمرات والعروض المسرحية والموسيقية وسواها، وقاعات اجتماعات ومراكز توثيق سمعي بصري... إلى آخره.

وفاز مشروع المهندس المعماري «جان نوفيك» مع فريقه ومؤسسة «ستوديو» للعمارة عام ١٩٨١م، ولم يفتتح البناء حتى عام ١٩٨٧م، كدرة معمارية ونجمة تتلألأ مثل الحضارة العربية الإسلامية على رغم ما اعتور متحفها من تعثر، خاصة في ميدان الفن التشكيلي، الذي أخذ اتجاها مناقضا لهذه الانطلاقة من خلال اختيارات المجموعة غير المتوازنة والمساواة بين الهواة والمحترفين تحت دعوى تشجيع الشباب.

مفاتيح الذاكرة والحداثة المعمارية

أراد المهندس المعماري الأكثر شهرة في فرنسا جان نوفيك وفريق مهندسيه اللامع بالتعاون مع المهندس السعودي زياد زيدان أن يكون التصميم برزخا من التبادل بين صور الثقافة العربية والفرنسية، فواجهاته الكريستالية العاكسة مثل مرايا العمارة الإسلامية تتراشح مع الصور التي تمتصها أمواج «نهر السين»، عند طرف «حي السانت جرمان»، بحيث تشرف المناظر والصور المرآتية على هيكل كنيسة «نوتردام»، مركز المدينة القديمة وأسطح «متحف اللوفر»، والأنابيب الوظيفية اللونية التي صبغت عمارة «مركز بومبيدو»، عمارة لا تقل مستقبلية وحداثة عن هذا المركز، منتهلة من العقائد المعمارية الروحية للمدينة والمساجد الإسلامية، فقد استعير نظام مئذنة سامراء (الملوية) ذات اللولب الحلزوني (الذي حاك على منواله ابن طولون مسجده المركزي في القاهرة). وهكذا بدت طوابق المكتبة الثرية موزعة في هذا البرج الملغز، كما أن تصميم مدخل مدرج المسرح انتهل من إيقاع الأعمدة الموسيقية التي ترتفع عقيرتها بالفناء الفراغي والوهم البصري الذي تشكلت على أساسه مصليات وحرم «جامع قرطبة» الشهير. وأكثر من ذلك فإن التصميم العام الشفاف والشاف مثل ثريا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اطلالة المعهد على باريس القديمة وتبدو كنيسة نوتردام وسطح قرن اللوفر

الكريستال يعتمد على الحركة التي تلف حول فلك الباحة الداخلية كما هو نظام «البيت العربي» عموما بحيث يمثل هذا الفناء رئة النور، أو شهيق وزفير الغذاء الضوئي الذي ينفذ من التخريمات والحياكة الزخرفية التي تترامى فيها خطوط الضوء كما تتسرب في المشربيات المملوكية وسواها. ولقد صيغت مادة العمارة بكاملها من مصباحية استقبال النور على النور، ومن لقاح واجهات الزجاج والمشربيات مع أنابيب الفولاذ الهندسية والصريحة الدعم وذات المقام اللوني الرمادي. الذي يسمح للبيئة المشهدية التي تطوق بناء المعهد بالعربدة اللونية فوق جدرانه العاكسة والصقيلة، إلى درجة تبدو في الداخل هيكلية الأدراج المتعارضة والمصاعد كأنها مشكاة تتحاور فيها خطوط الضوء وترمي بظلالها وظليلاتها لتشارك مع الدعائم الفولاذية في احتفاء فردوسي يتحرك مع صيرورة النهار والزمان والوقت. تماما كما ترسم وترصد تحركاته الساعة الضوئية الشمسية أمام المشربية أو أمام زجاج الجامع الأموي المعشّق.

سيمثّل الشكل التربيعي للباحة مفردة معمارية، عامة نسبية (كبيرية وصغيرية)، مجهرية وتلسكوبية، تنشأ على أساسها كامل التثقيبات والتخريمات في رقش مشربيات الجدار الأيمن المطل على جامعة جيسيو. وهنا نعثر على الباحة الضوئية الكبرى التي تركها المعمار حرة مثل الساحة في المساجد والميادين العامة (كما هي حال مركز بومبيدو)، فبعض التظاهرات الراقصة أو الشعبية أو معارض الكتب تجري خارج المعهد في هذه الساحة الخلوية، ما خلا نقطتي علام من جدر الرخام التي تتناغم مع تمثال منى السعودي (الذي أزيل أخيرا بطريقة متعسفة). تبدو هذه الساحة في الهواء الطلق مجالا لخيام عملاقة متحركة تحوي حاليا مثلا معرضا للحرفيات والصناعات العربية الإسلامية، مع مطعم لبناني ومقهى عام مؤقت.

خُرم هذا الجدار بدرة العمارة وهي مئتان وأربعون نافذة على شكل مشربية عربية مثمنة مؤلفة من نوطة زخرفية تعتمد وحدة «السجف المعدنية»، أي فتحات عدسات الكاميرا (الديا فراغم)، تفتح شفراتها وتُغلق حسب كمية الضوء، ولكن هذه البرمجة تعقدت صيانتها المعلوماتية مع الأيام فاستبدل بتحريكها برنامجا معلوماتيا أكثر بساطة يعتمد على ميكانيكية أقرب إلى الساعة المبرمجة، وتعود هذه الفكرة إلى ما كانت تملكه بعض جدران الأندلس من برمجة ميكانيكية وتفتح فيها الأبواب عندما تصل حرارة الشمس إلى درجة معينة.

الملاحظة التي غابت عن الجميع هي أن نوطة هذا الجدار الهائل الذي يكسو تسعة طوابق مستقاة من جدران الفنان البصري فكتور فازاريللي، الذي استثمر بدوره برامج ونوطات الرقش الإسلامي الباقي في هنغاريا. لعل الملاحظة الأكثر أهمية تقع في أن حركة أشفار «الديافراغم» داخل المربع ترسم تحولات نجميات الرقش الإسلامي، وهي التي جعلت من شعار وحداتها «المثمن»، والمثمن بصفته وليد اللقاح بين «المفردة»، أو الوحدة الحركية، الدائرة، والوحدة السكونية: المربع، المثمن في هذه الحالة الرمزية يعتبر عرفانيا: (الشكل السيميائي الكامل)، معبرا عن ثنائيات الفناء والبقاء من خلال تدوير المربع وتربيع الدائرة حتى اللانهاية.

وهكذا تنضم كتلتان حول مركزية الباحة المربعة، الأولى مستطيلة مقسمة بالجدار العمودي المذكور والثانية منحنية (أقرب إلى الأرابسك). والفرق بين الجزأين يشبه الفرق بين المشربية التي تمتص الضوء إلى الداخل و«الكاليودوسكوب» المشكاتي الذي يكشف بواطن الثريا من الخارج. تحقق هذه الوظائف المتعاضدة والمتناقضة الثنائية الفلسفية التي جعلت من عمارة المعهد عمارة ثقافية نخبوية، ذاكراتية (من ناحية استلهامها العربي الإسلامي)، ومستقبلية من ناحية حداثة الأداء المادي والقص الحاسم في الأشكال الوظيفية الصريحة. ناهيك عن التوازن بين وظائف المتحف والمدرج والصالات والمكتبة والنشاطات المؤقتة من جهة ولبوسها البصري المثير من جهة أخرى، ثم طواعيتها العضوية في تطور وتعديل هذه الوظائف، فقاعة المدرج تصلح لأن تستقبل عروضا مسرحية أو سينمائية أو موسيقية أو ندوات شعرية أو مؤتمرات علمية، كما أن صالات العروض الدائمة تصلح للعروض المؤقتة، وكذلك الأمر في أقسام التوثيق السمعي البصري، والتطور الكبير الذي جرى بخصوص نمو مكتبة البيع للكتب العربية والفرنسية والأسطوانات والبطاقات والصناعات الحرفية، و«المقهى الثقافي» في المقابل الذي تعقد فيه بصورة دورية ندوات «المقهى الأدبي» حول المنشورات الأخيرة، ناهيك عن معارض الكتاب العربي الأوروبي والتعاون الدؤوب مع دور النشر، ويعمل فاروق مردم نفسه - مع مسؤوليته في المعهد - مشرفا على منشورات دار «آركسود».

قلائل الذين يعرفون أن الرئيس فرانسوا ميتران من المعماريين الكبار، وهو ما يفسر دعمه للمشروع منذ أن فاز في المسابقة عام ١٩٨١، ولم تفتتح عمارة المعهد حتى ١٩٨٧، اعتبرها ميتران واحدة من معجزاته المعمارية السبع التي خلدت ذكره (آخرها المكتبة الوطنية العامة التي افتُتحت بعد وفاته). ولولا عناد الرئيس ودعمه (الذي تناغم مع دعم جاك شيراك عمدة المدينة آنذاك)، لما قام المشروع بسبب معاندة اللوبي الصهيوني، مما أخر المشروع وغيّر أكثر من مرة من موقعه، وهو يمثل اليوم صرحا مستقرا للثقافة العربية، يربض في قلب باريس التاريخية والثقافية (الحي اللاتيني) قريبا من «جامعة السوربون» ملاصقا لـ «جامعة جوسيو»، محققا بساحته الرحبة أكبر قدر من التواصل مع الثقافة الشعبية، وفضولية الفرنسي العابر، وهو ما يفسر طوابير الانتظار على شباك تذاكر المعارض والمتحف وسواها.

بقي أن نذكر أن مساحته الإجمالية مع الساحة يبلغ ٧٢٥٠ مترا مربعا، أما المقطع الأرضي للعمارة المشكلة من تسعة طوابق فتبلغ مساحته ٢٧٠٠ م٢.

المتحف والصراع حول إدارته

يعانق ٤٤٠٠ م٢ ويقع في خمسة طوابق، وتبلغ مساحات العرض فيه ٣٥٠٠م٢. ومحتوياته عبارة عن مجموعة هبات وتقدمات، وخاصة إعارات من اللوفر وبقية المتاحف الفرنسية، ينتسب أغلبها إلى البلاد الإسلامية غير العربية (خاصة إيران) من دون معرفة السبب.

يبتدئ من الطابق السابع بقطاع يمثل مدخلا إلى الحضارة العربية الإسلامية، وذلك بعرض الآثار السابقة على الإسلام بصورة انتقائية، من حميرية إلى قبطية ومن ساسانية إلى بيزنطية، تنقص الكثير، أما القطاع الثاني (الطابق السادس)، فيمثل الإسلام وتطوراته التاريخية من شجرة أهل البيت والرسول (ص) إلى المفاتيح التربوية للمساجد ومقارئها ومدارسها إلى التطور العلمي والصناعي. أما القطاع الثالث فيعبر عن الفن الصناعي والتقنيات الحرفية جغرافيا وتاريخيا. من الخزفيات والزجاجيات إلى المشغولات

النازحون - فاتح المدرس - سورية

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

امرأة تحمل كؤوسا - باين محيي الدين - الجزائر

جهاد شاتيلا - سامي محمد - الكويت

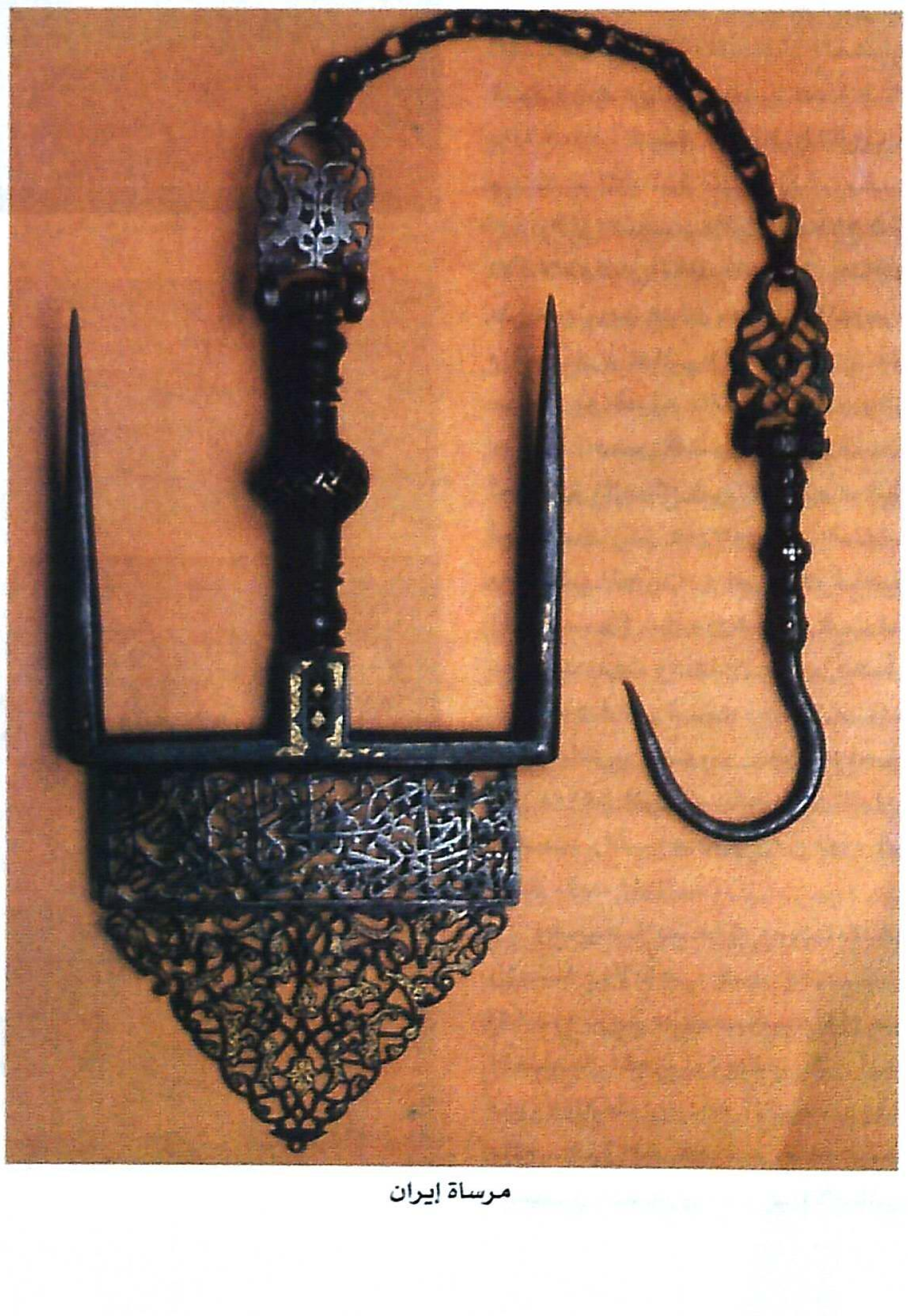
المعدنية والمصكوكات النقدية، ومن أشغال الخشب والعاج والمصدفات إلى المنسوجات والسجاجيد واللوحات الخطية، والمخطوطات ورسومها من فن الكتاب إلى صناعة السيراميك والجص والبرونز.

يلي ذلك القطاع الرابع الذي يعكس البعد «الإتنولوجي» «الديموغرافي» للمجتمعات العربية المعاصرة (في القرنين التاسع عشر والعشرين).

أما القطاع الخامس فيعانق الفن التشكيلي العربي المعاصر منذ الخمسينيات، بما فيه المجموعة الدائمة لمقتنياته التي كانت تعرض في الطابق الأول، أما الطابقان الأرضيان فيشتملان على قاعات العروض المؤقتة ومنها قاعة «الأحداث الثقافية» ومحترف مخصص للأطفال. ناهيك عن العروض المتجولة التي تجري خارج جدران المعهد والمتحف.

الصراع بين تيارين

تحضرني جهود المثقف فاروق مردم بك الذي تسلم مسؤولية المكتبة العامة، وساعد على تغذيتها بمجموعات بالغة القيمة من الكتب. خاصة أنه قبل ذلك كان مسؤولا عن مكتبة شرقية تابعة للدولة هي «لانغ زو»، ولكن دوره للأسف انحسر من مسؤولياتها. ومن حسن حظ المعهد أنه بقي مستشارا فيه، كما تحضرني الجهود الأولى لتأسيس التقاليد الموسيقية الشرقية التي قام بها المختص كريستيان بوخي وطبعت في وقته أسطوانات وثقت «مؤتمر الموسيقى العربية» - وهو



مرساة إيران

آخر مؤتمر نخبوي معروف في القاهرة عام ١٩٣٢م، وكان على رأس قسم الاستماع فيه الموسيقي الهنغاري العبقري بيلا بارتوك.

تحضرني أيضا السواعد الإدارية الأولى التي جعلت من المعهد مؤسسة صلبة متكاملة الشرايين والوظائف، ثم تأسيس تييري فابر لمجلة «قنطرة» وتبويبها وإخراجها المحكمين، ناهيك عن تأسيسه لقسم الاتصالات قبل خروجه المؤسف من المعهد، مثله مثل المختص بالمكتبات جان أنوايي. ويحضرني بشكل ملح الدور الإيجابي والبناء الذي لعبته مسؤولة المتحف السيدة كريستيان نفاع، وما كانت تملكه من قوة إختصاص وشخصية رقيقه وحاسمة، أرست بفضلها قواعد العروض الأثرية والفنية وأصول صيانة مجموعة المتحف، خاصة أن القسم الكبير منها استعير من متحف اللوفر بفضل مساعيها، فهي موظفة بارزة فيه. وقد بذل المعهد جهودا حميدة حتى استعيرت منه لتأسيس قواعد المتحف، وما أن انتهت مدة الإعارة حتى فوت المعهد فرصة التجديد والحفاظ عليها، ولا شك في أن مطامح البعض من الذين لا يملكون مؤهلات في إدارته لعبت دورا في عدم التسمك بها، مما يكشف أن الألاعيب السياسية التي استخدمها المسؤول الراهن كانت تحاك على حساب المؤهلات «التكنوقراطية» - فقد ورثت مكانها مساعدتها (رئيسة القسم الإسلامي) السيدة جان موليراك التي ملكت بدورها حضورا معرفيا لا يستهان به، وإن لم تكن على مستوى إدارة السيدة نفاع، وبدليل أنها (أي نفاع) تشغل اليوم منصبا علميا بالغ الأهمية والحساسية، تتكفل فيه بإدارة «قسم الفنون الأولى» المحدث في متحف اللوفر، ويقوم المهندس «جان نوفيل» نفسه بتصميم البناء.

كما يحضر في الفترة الذهبية للمتحف مع نفاع تعاون الناقد الأدبي المعروف بدر الدين عرودكي في التأسيس لما أصبح يعرف «بالتظاهرات الكبرى»، الخاصة بالحضارة العربية على مساحة الخارطة القومية، وقد حققت من خلال موهبته الإدارية والثقافية نجاحات معرفية وعائدات مالية طباعية لا يستهان بها، على غرار معرض السودان ثم سوريا ثم مصر.

أما أهميتها فقد تمركزت عند حيادها التاريخي (خاصة المساحة الآرامية - الكنعانية السورية) التي لا توافق الهوى الصهيوني وما يجري من تزوير وتحريف متراكم.

لا شك في أن المدير المصري الحالي الدكتور ناصر الأنصاري رهيف الإنصات والحساسية لمثل هذه الأصوات، بدليل أنه أعاد بجهد جهيد - بالتعاون مع الكاتبة سلوى النعيمي - اللغة العربية إلى طباعات المعهد من خلال نشرة «من المعهد». وقد عوضت هذه المطبوعة - على تواضع عدد صفحاتها - غياب مجلة «فارس» للبحث العلمي التي كان يصدرها المعهد باللغتين، أما مجلة «قنطرة» فتقتصر العربية فيها على أصل الاسم المفرنس.

لا يمكننا اليوم أن نعرض بعمق نشاطات المعهد إذا لم ندرك وعورة الشروط والاعتبارات الحساسة، وهي التي تعقد مع الأيام استراتيجيته المعلنة والمضمرة، وتتمثل أبرز هذه الأحوال في سعي القائمين على إدارته للتوفيق، كما ذكرت، بين رسالته الثقافية بعيدا عن التأثيرات السياسية من جهة، واستقلاله المادي من خلال إخضاع البرامج السنوية للدورة الاقتصادية المتوازنة من جهة اخرى. حصل هذا التوفيق من زيادة مداخيل المعارض الكبرى على تكاليفها الباهظة وبيع الكتب والأسطوانات وعائدات مطبوعات المعهد وتأجير بعض صالاته وغيرها.

ولقد رافقت الصعوبات المالية حركته منذ التأسيس، وتحملت فرنسا ستين في المائة من تكاليف البناء وسواها، على أن تدفع الدول العربية أربعين في المائة، علينا الاعتراف بأن المساهمات العربية ترتبك أحيانا (لأسباب أزماتها الاقتصادية أو الإدارية)، فتغطي الخزينة الفرنسية العجز، وهو ما جعل من المعهد - على نظامه الخاص - مؤسسة فرنسية، ترتبط بالسياسة الفرنسية المتوازنة تقليديا، أما الصراع الثقافي داخل المعهد فهو عربي - عربي، بل غالبا ما ناصر الفرنسيون التيار المنحاز للثقافة واللغة العربية، وقد ورد من أسماء هؤلاء الكثير ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الثامنة من مساء الأربعاء، وفي التاسع من يوليو الماضي، أسدل الستار على الدورة التاسعة من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون، حيث قام صفوت الشريف وزير الإعلام المصري بتوزيع جوائز الفائزين في حفل الختام، في المسرح الكبير بمدينة الإنتاج الإعلامي.

بدأ الحفل بعرض مسرحي اعتمد على الإبهار الضوئي والصوتي، واستخدام الليزر لعمل تكوينات فنية مختلفة، ولأول مرة استخدمت ستارة مائية على مسرح مغلق، ظهرت عليها أعلام الدول العربية المشاركة في المهرجان. كما تضمن حفل الختام استعراضا لبدايات الإعلام منذ استخدام الطبول أيام القبائل قديما، وصولا إلى عصر الألوان والفضائيات الذي نعيشه حاليا. ثم ألقى أحمد فراج رئيس لجنة التحكيم كلمة استعرض خلالها تقرير لجان تحكيم المهرجان، وملاحظاتها في تقييم الأعمال الإذاعية والتلفزيونية، حيث شاهدت لجان التحكيم ٩٠٠ عمل إذاعي وتلفزيوني من خلال ٣٨ لجنة. كما ألقى حسن حامد رئيس المهرجان كلمة لتهنئة الفائزين من المبدعين العرب، حيث بلغت جوائز هذا العام نحو ٢٣٨ ألف جنيه مصري، منها ٩٠ ألف جنيه لنحو ٢١ مبدعا في مجال الإذاعة، و١٤٨ ألف جنيه لنحو ٣٣ مبدعا في مجال التلفزيون.

شارك فيه ٩٠٠ عمل جوائزها ٢٣٨ ألف جنيه

مهرجان القاهرة التاسع للإذاعة والتلفزيون

ماهر زهدي - مصر

كبار الاعلاميين في ليلة الافتتاح

ندوة الملكية الفكرية

كانت لجنة التحكيم قد أعلنت نتيجة المسابقات المختلفة في المهرجان، حيث وزع وزير الإعلام المصري صفوت الشريف الجوائز، وكانت كالتالي:

في مسابقات الإنتاج التلفزيوني: مسابقة المسلسل التاريخي، فاز المسلسل السوري «هولاكو»، والمصري «طرح البشر» بالجائزة البرونزية مناصفة، فيما فاز بالجائزة الفضية مسلسل «إمام الدعاة»، وجاءت الجائزة الذهبية مناصفة من نصيب مصروسوريا بالمسلسل السوري «صقر قريش»، والمصري «قاسم أمين».

وفي مسابقة المسلسل الاجتماعي: فازت مصر بالجائزة البرونزية مناصفة بمسلسلي «آخر المشوار»، و«سيرة سعيد الزواني»، كما فاز بالجائزة الفضية مناصفة المسلسل السوري «أبناء القهر»، والمسلسل القطري «حكم البشر»، فيما فاز بالجائزة الذهبية مناصفة أيضا المسلسلان المصريان «أين قلبي» و«أميرة في عابدين».

وفي مسابقة مسلسل التراث الشعبي: حصل المسلسل المصري «جحا المصري» على الجائزة الذهبية، فيما حجبت الجائزتان الفضية والبرونزية.

وفي مسابقة المسلسل الكوميدي: حصلت الإمارات علي ذهبية المسابقة عن مسلسل «عمى ألوان»، فيما فاز بالجائزة البرونزية مسلسل «فرحة عمر» من تونس، وفاز المسلسل المصري «انسى اللي فات يا فرحات»، بالجائزة الفضية.

وفي جوائز الإبداع: فاز كل من الدكتور وليد سيف من سوريا والسيد محمد عيد من مصر بالجائزة الذهبية، كأحسن كاتبي سيناريو عن مسلسلي «صقر قريش»، و«قاسم أمين»، فيما فاز يسري الجندي بالجائزة ذاتها وقدرها ستة آلاف جنيه عن مسلسل «جحا المصري»، وأسامة أنورعكاشة عن مسلسل «أميرة في عابدين»، ومجدي صابر عن مسلسل «أين قلبي».

وفي مسابقة أحسن تمثيل لسيدات: فازت الفنانة يسرا عن دورها في مسلسل «أين قلبي» من مصر، ومن الكويت فازت الفنانة حياة الفهد عن دورها في مسلسل «ثمن عمري»، فيما فازت بالجائزة ذاتها مناصفة الفنانة «كوثر البارودي» عن دورها في المسلسل التونسي «فرحة عمر»، ورانيا فريد شوقي عن دورها في المسلسل المصري «جحا المصري».

وفي مسابقة أحسن تمثيل لرجال: فاز الفنان محمود يس عن دوره في مسلسل «العصيان»، وفاروق الفيشاوي عن دوره في مسلسل «الأصدقاء»، وحسن يوسف عن دوره في مسلسل «أمير الدعاة»، ويحيى الفخراني عن دوره في مسلسل «جحا المصري»، وأبوبكر عزت عن دوره في مسلسل «الشبح».

وفي جائزة أحسن إخراج: فازت المخرجة إنعام محمد علي (مصر) والمخرج حاتم علي (سوريا) مناصفة عن مسلسليهما «قاسم أمين»، و«صقر قريش»، وحصل على الجائزة نفسها مناصفة كل من المخرج مجدي أبوعميرة عن مسلسل «أين قلبي»، والمخرج محمد فاضل عن مسلسل «لدواعي أمنية».

وفي مسابقة الفيلم الروائي السينمائي: فاز بالجائزة الفضية فيلم «خريف آدم»، بينما فاز بالذهبية فيلم «معالي الوزير»، وحجبت الجائزة البرونزية.

وفي جوائز الإبداع في الأفلام: فاز الكاتب وحيد حامد عن سيناريو فيلم «معالي الوزير»، والسوري هاني السعدي عن سيناريو فيلم «الصفعة»، وفي جائزة أحسن تمثيل - وهي تابعة لجوائز الإبداع في الأفلام - فاز أحمد زكي عن دوره في فيلم «معالي الوزير»، وجيهان فاضل (مصر) عن دورها في فيلم «خريف آدم»، ومادلين طبر (مصر) عن دورها في فيلم «جواز سفر أمريكاني»، وسوسن بدر (مصر) عن دورها في فيلم «ابن ليل»، وأحمد راتب (مصر) عن دوره في فيلم «قيد المواليد».

وفيما يتعلق بمسابقات الإنتاج الإذاعي: فاز بالجائزة البرونزية مناصفة كل من المسلسل المصري «لم يكن أبدا لها»، والقطري «دقة القبعة»، وفاز بالجائزة الفضية مناصفة المسلسل السوري «سراب الأماني»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدينة الانتاج الاعلامي

وزير الاعلام المصري يفتتح السوق

والمسلسل اليمني «الحب والثأر»، فيما فاز المسلسل المصري «بنت مين في مصر» التابع لشركة الشرق الأوسط، بالجائزة الذهبية، كما فاز مسلسل «عمرو بن العاص» (مصر) بفضية المسلسل التاريخي. وفي جوائز الإبداع في المسلسلات: فازت ليلى علوي عن دورها في مسلسل «بنت مين في مصر»، وأحمد بدير عن دوره في مسلسل «لم يكن أبدا لها»، كما فاز بالجائزة الذهبية عن أحسن تأليف إذاعي الكاتب وحيد حامد عن مسلسل «بنت مين في مصر».

حضور ومكرَّمون

وكان وزير الإعلام المصري صفوت الشريف قد افتتح الدورة التاسعة من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون، معلنا بدء فعاليات هذه الدورة في مدينة الإنتاج الإعلامي بالسادس من أكتوبر، حيث بدأت الفعاليات بكلمات ترحيب بضيوف المهرجان من حسن حامد رئيس مجلس أمناء اتحاد الإذاعة والتلفزيون ورئيس المهرجان، ثم كلمة صفوت الشريف وزير الإعلام، أكد فيها أن إقامة المهرجان تحت شعار «التضامن العربي» فرضته الظروف الحالية التي تشهدها المنطقة العربية، مشيرا إلى أن المهرجان فرصة للإبداع وتشجيع التنافس وليس حصد الجوائز. وقال الشريف: إن المبدعين يجب عليهم التفاعل مع فكر أمتهم باعتبارهم صناعا لوجدان الأمة المجسد لواقعها، وكان من الطبيعي أن تعكس الإبداعات المشاركة التحديث والتطوير وواقع العالم العربي، مؤكدا أن الفائز في ختام المهرجان هو العمل الإبداعي العربي أيا كان موقعه.

وكرَم الشريف عددا من رموز العمل الإعلامي المصري والعربي في مقدمتهم المخرج التلفزيوني رشيد مشهراوي من فلسطين، ومن سوريا عبدالرحمن آل رشتي ورفيق سبيعي، ومن تونس منى نور الدين، ومن السودان عبدالكريم الكابلي، ومن مصر أسماء كل من حلمي البلك وفايز حلاوة ومحسن زايد وسناء جميل وعلاء ولي الدين وحسين كمال. كما شمل التكريم عددا من الفنانين المصريين والإعلاميين هم: سيد حمدي مراسل قناة النيل للأخبار في العراق والكويت، ومن الفنانين بوسي، يحيى الفخراني، ريهام عبدالغفور، حنان ترك.

وشهد حفل الافتتاح عرض أوبريت بعنوان «آن الأوان»، كتبه مدحت العدل إخراج عصام السيد، وغناء علي الحجار، ويدعو الأوبريت إلى وحدة الشاشات العربية ومواجهة التحديات.

ثم افتتح في اليوم التالي معرض ضخم أقيم على هامش المهرجان، عرضت فيه كل دولة منتجاتها المختلفة من أجهزة وأعمال درامية وفنية، كما طبعت كتيبات خاصة بكل وفد مشارك وبيانات تفصيلية عن كل عمل، وزودت اللجان المختلفة، التي تشرف على تقييم الأعمال الفنية، بجميع وسائل الراحة من «أجهزة كمبيوتر، تكييف مركزي»، حيث كانت هناك شكوى دائمة من أعضاء اللجان في السنوات الماضية، كما صمم موقع خاص لفعاليات المهرجان على شبكة الإنترنت لكي يتابع العالم كله فعاليات المهرجان لحظة بلحظة، كما جهز قطاع التسويق بمدينة الإنتاج الإعلامي قاعة عرض خاصة على أعلى مستوى لرؤساء الوفود المشاركة، حيث استعرض مشوار المدينة وأهم الأعمال الدرامية والتجهيزات الجديدة التي زودت بها المدينة في الفترة الأخيرة، حيث عرض فيلم تسجيلي مدته ١٥ دقيقة عن أهم الأعمال الدرامية.

مسابقات جديدة

أدخلت لجنة تطوير لائحة القاهرة للإذاعة والتلفزيون، التي تضم مجموعة من خبراء الإعلام، بعض التعديلات على لائحة المهرجان هذا العام، حيث أضيفت نوعيات جديدة من البرامج والأعمال بما يتناسب مع الاحتياجات الإعلامية للمستمع والمشاهد العربي، وبما يحقق المواكبة الإعلامية للأحداث، ويشجع على تطوير العمل الإعلامي العربي شكلا ومضمونا.

ففي مسابقات الإنتاج الإذاعي وفي مجال الدراما تحديدا، أضيفت الخماسية والسباعية والمسلسل الكوميدي، وغير مسمى المسلسل المعاصر إلى المسلسل الاجتماعي، وحذفت التمثيلية من المسابقات.

وفي مسابقة البرامج أضيفت البرامج التعليمية التي تقدم المناهج الدراسية في أشكال إذاعية مختلفة.

أما مسابقة التلفزيون فقد أضيف مسلسل التراث الشعبي وحذفت التمثيلية من مسابقات الدراما، وخصصت مجموعة للأفلام، وتضم الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي الطويل والروائي القصير.

وفي مسابقة البرامج التلفزيونية، قررت لجنة التطوير إلغاء مسابقة الندوة الجماهيرية، وإدخال مسابقة البرامج التعليمية التي تقدم المناهج الدراسية بأشكال تلفزيونية مختلفة باستخدام تقنيات الفيديو.

لجنة تحكيم المهرجان

الصحاف وبن لادن في المهرجان

وكانت قناة «الجزيرة» قد شاركت هذا العام في السوق الدولي لمهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون بجناح كبير، عرضت فيه نماذج من أشهر برامجها مثل «الاتجاه المعاكس» و«أكثر من رأي» و«الدين والحياة» و«بلا حدود». كما قدمت شرائط فيديو كاسيت لخطابات وزير الإعلام العراقي

السابق محمد سعيد الصحاف، وشرائط تتضمن بياناته الصحافية الشهيرة أثناء الحرب الأمريكية على العراق، مع عرض لفيلم تسجيلي عن مشواره في العمل الإعلامي، بداية من عمله في الإذاعة والتلفزيون، ثم انتقاله للعمل وزيرا للخارجية، ثم توليه منصب وزير الإعلام في العام ٢٠٠١.

كما عرضت «الجزيرة» شريطا بعنوان «بن لادن يتحدث»، تضمن تحليلا لشخصية أسامة بن لادن، المليونير الذي حمل السلاح، وأصبح المطلوب الأول لدى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أحداث ١١ سبتمبر، ويتضمن الشريط أيضا لقاء أجرته معه القناة في العام ١٩٩٨.

وكان وزيرالإعلام المصري صفوت الشريف قد افتتح سوق الأعمال والمعرض الدولي لتكنولوجيا الاتصال الذي شاركت فيه ٢١ دولة عربية، وضم ١٤٤ جناحا من ٨٠ جهة عربية وأجنبية مشاركة، وذلك بعد حفل افتتاح المهرجان مباشرة.

وبالنسبة إلى مجموعة الإعلان التي تضم الإعلان التجاري والتنويه الاجتماعي وتنويه البرامج والقنوات، أضيفت مسابقة «الفواصل»، وهي فقرة تنتج بهدف ملء الفراغات بين البرامج وخلالها.

وقد استحدث المهرجان هذا العام مسابقة جديدة للبرامج التلفزيونية الرياضية. أما بالنسبة إلى الجوائز، فقد أضافت اللائحة جائزة لأحسن طفل مبدع في مسابقات المسلسلات أو الأفلام أو فن التحريك، لتشجيع الأطفال على الإبداع.

وخصصت إدارة المهرجان هذا العام جائزة بعنوان «مخاطبة الآخر»، تمنح لأفضل الأعمال التي تتوجه إلى العالم الغربي بالحوار، لتوضيح الصورة الصحيحة للعرب والمسلمين، والرد على الافتراءات الموجهة إليهم.

ندوة

«الخطاب الديني في وسائل الإعلام» كان عنوان الندوة التي أقيمت على هامش فعاليات المهرجان، وطالب المشاركون فيها بتطوير وتحديث الخطاب الديني في أجهزة الإعلام العربية، وتصدي أجهزة الإعلام للحملة الغربية الشرسة التي تستهدف النيل من العرب والمسلمين.

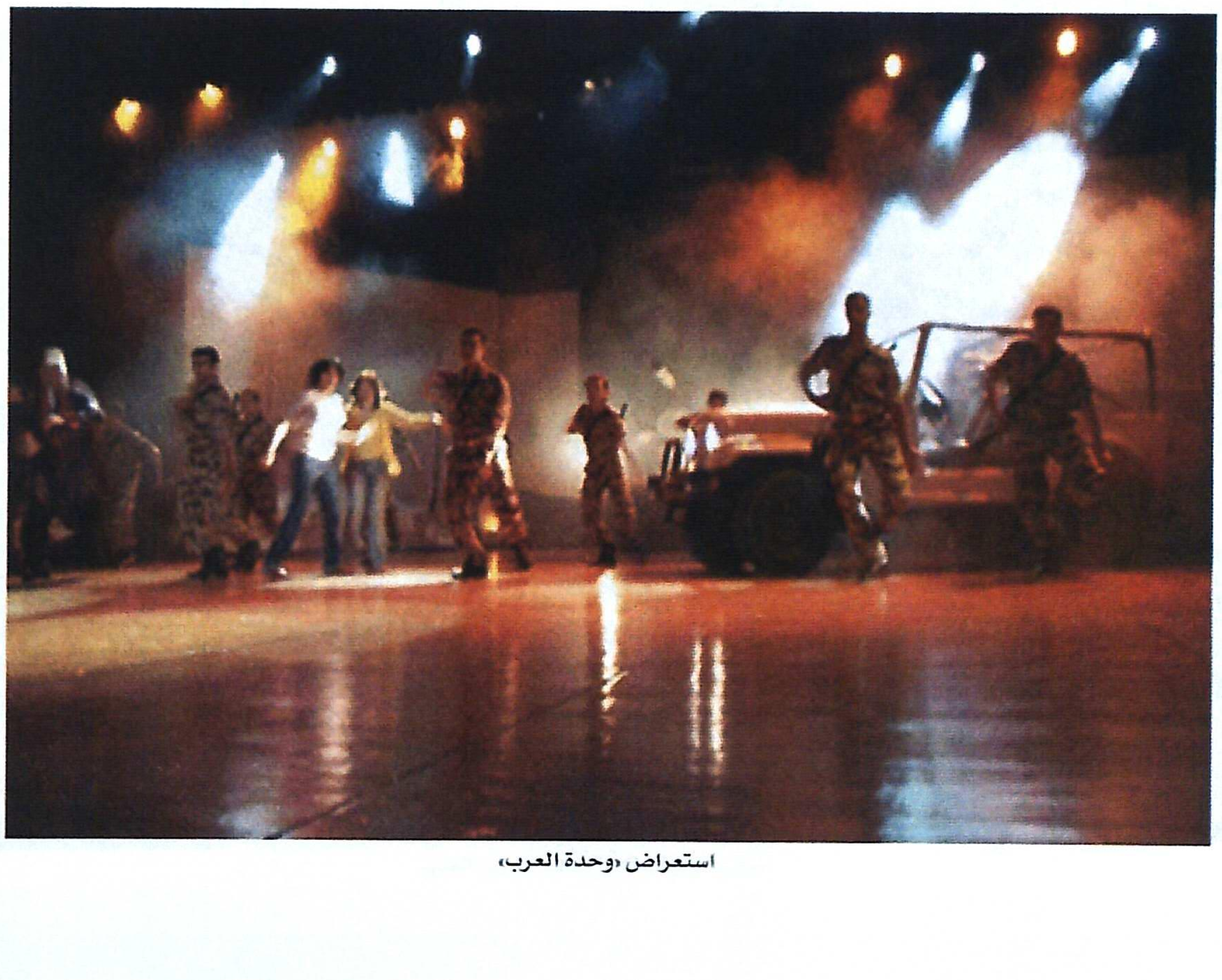
ودعت الندوة إلى إنشاء مركز إسلامي إعلامي عالمي تتعدد فروعه في الدول الغربية، للدفاع عن الإسلام وقضاياه وتقديمه في أفضل صورة، كما طالب المشاركون في الندوة بزيادة مساحة البرامج الدينية في الإعلام العربي، وأن تُقدم في أوقات مناسبة للمشاهدين، وأن يكون الخطاب الديني في أجهزة الإعلام حريصا على إبراز ثوابت الدين، وأن يكون صاحب الخطاب على علم ودراية بما يقدمه، متسلحا بالفقه الإسلامي ومجريات العلوم الأخرى.

الوفود العربية المشاركة في طابور عرض

وفي مداخلتها، دعت الدكتورة عبلة الكحلاوي - الأستاذ في جامعة الأزهر - إلى توحيد الجهود لتقديم الخطاب الديني الإعلامي في أفضل حال والخروج به إلى العالمية، وملاحظة الفروق الجوهرية بين ما هو مشترك إنساني وما هو خصوصية حضارية. وذكرت أن الخطاب يعتمد في جوهره على ركائز ثابتة مستقاة من القرآن الكريم والسنة. وقالت إن الخطاب الديني الإعلامي هو خطاب مؤسس على مبادئ وقيم ثابتة من الحق والصدق، ولا بد أن يراعي الخلفية الثقافية والعقدية والاجتماعية للمتلقين، مشيرة إلى أنه في الوقت الذي اقتصرت فيه بعض القنوات على الدفاع عن الإسلام والرد على المستشرقين والتحفظ على إظهار الهوية الإيمانية، إلا أن الأحداث الأخيرة أيقظت الجهاز المناعي في الأمة، وظهر خطاب إعلامي كان واضحا، على رغم استبقاء البعض على المنهج الأخر التقليدي واستخدام مفردات تراثية.

وحول المقارنة بين الخطاب الديني في وسائل الإعلام العربية والحكومية، وبين الخطاب الديني في القنوات الخاصة تقول، إنه من خلال دراسات قامت بها، اكتشفت أن الخطاب الديني في القنوات الحكومية تحكمه ضوابط محددة وأطر ثابتة غير مسموح بتجاوزها، ويلاحظ ذلك في توحيد مضمون الخطاب الديني لخطباء المساجد.

وتقول: إن الخطة العامة للتلفزيون المصري أولت اهتماما ملحوظا للثقافة الدينية، ولكن على رغم ذلك فإن ٩٠٪ من البرامج الدينية تذاع في أوقات لا تمثل فترة ذروة كثافة المشاهدة للتلفزيون، والكثير منها يفتقر إلى التجديد في الشكل والقالب الفني. وتضيف أن هناك برامج ذات مضامين ثقافية ودينية عالية، ولكنها تحتاج إلى تجديد الأسلوب والشكل، بينما الفضائيات ذات التوجه الديني وضعت محاور رئيسية لسياسة القناة لتغطي الإرسال على مدار الساعة.



استعراض «وحدة العرب»

وعن الخطاب الديني والتعامل مع الآخر، تشير إلى أن الواقع يؤكد أن الخطاب الديني لا يزال مقصورا على أفراده، سواء كان وعظا أو إرشادا أو إجابة عن أسئلتهم واستفساراتهم، بينما اقتصر الخطاب الموجه إلى الآخر على التأكيد على قبوله والنظر إلى المعيار الإنساني.

وطالبت بتغيير نمطية الخطاب الديني في بعض برامج الفضائيات بوجود برامج اجتماعية وجماهيرية، داعية إلى العمل التخصصي والنوعي واستيعاب الجمهور، مع مراعاة تنوع ثقافتهم وتجنب السلبية والارتجالية والحماس والامتزاج بهموم الأمة.

وشددت على ضرورة أن يحمل الخطاب الديني الإعلامي أصول الشريعة والعقيدة بتقديم الوجه الحقيقي للإسلام، وأن تتوحد الجهود العربية والإسلامية لتظهر الخطاب الديني الإعلامي في أفضل صورة، وإعداد منظومة متشابكة من الآليات تبدأ بإنشاء مركز إسلامي إعلامي عالمي تتعدد فروعه في الدول الغربية.

وتضمنت شروط القائم بالخطاب الديني أن يكون على علم ودراية بأحوال عصره وقضايا أمته، والاهتمام بالعلوم السياسية والإنسانية والإعلامية، فضلا عن درايته بالفقه وأصوله واستنباط الأحكام، والموازنة بين الثابت والمتغير، والخروج بهذا الخطاب إلي العالمية.

ومن جانبه، تناول نسيم أبوخضير - رئيس القسم الديني بالإذاعة والتلفزيون في الأردن - الخطاب الإسلامي، مؤكدا أنه يعني مخاطبة الناس ودعوتهم وتقديم الإسلام بصورة صحيحة. ويقول: إن الخطاب الإسلامي يختلف عن غيره، فهو يحترم الديانات السماوية، ويقوم على الحكمة ومخاطبة الناس بما يفهمونه وما تقبله عقولهم، وليس بما يعجزون عن فهمه وإدراكه.

ودعا إلى ضرورة وجود خطاب عام وخاص في الوقت نفسه نتيجة لتنوع جمهور المتلقين للخطاب الإسلامي، مع مراعاة خصائصه في أن يقوم على الشفقة والرحمة واللين ووزن الأمور بالميزان الصحيح، وأخذ الناس بالتدرج باعتبار أن ذلك سنة شرعية.

وشدد على أهمية أن يتوافر في صاحب الخطاب الإسلامي أن يكون عالما بالحكم الشرعي، وأن

صفوت الشريف يستقبل ضيوف المهرجان

يكون توجيه الخطاب الإسلامي إلى غير المسلمين بطريقة تتوافر فيها الحكمة والموعظة الحسنة، وحسن اختيار الموضوع، وبالأسلوب المؤثر والمنهج الوسطي.

ودعا الإعلام الحكومي إلى استحداث ساعات بث باللهجات الأجنبية لكي يستطيع من خلالها مخاطبة الآخر، وتوضيح الإسلام على حقيقته، ومراعاة زمان ومكان وظروف المخاطبين بعد أن تحول العالم إلى قرية واحدة، وهوما يتطلب تحديث وتطوير الخطاب وتجديده بما يعكس عالمية الدعوة الإسلامية، وأنه خارج عن حدود الإقليمية والعرقية.

أما الدكتور بوبكر بلحاج - أستاذ الآداب في جامعة تونس - فتناول دور الإعلام العربي في إبراز الخطاب الديني الذي يتصدر أخطر قضايا الساعة، بعد أن أضحى الدين محل رهان سياسي، والمزايدة عليه.

ودعا إلى الاتفاق على تصور مشترك لهذا الخطاب الديني المواكب لقضايا العصر ومستجداته، والتوفيق بين ثوابت الدين ولغة العصر في طرح جميع القضايا بكل شجاعة وقوة، وأن يثبت المسلمون في خطابهم الديني والإعلامي أنهم ليسوا أعداء التحديث ولا ضحاياه، وإنما هم أنصاره وإن شاءوا رواده وصانعوه.

وتوقف الإعلامي أمين بسيوني عند المطلوب من الخطاب الديني، وهل الهدف منه مخاطبة الجمهور، أم أنه خطاب يكتفي أن يصدر فقط من منابر المساجد، وقال: إن الخطاب الديني يصدر من الكلمات المطبوعة والمسموعة والمرئية، مؤكدا أن الصراع الحالي ليس بين الأديان ولكنه صراع العلم، والمطلوب هو أن تكون الأمة الإسلامية في مقدمة الأمم التي تربط بين العلم والدين، ووصف اتهامات الغرب للمسلمين بأنهم إرهابيون بأنه لا أساس له من الصحة، وأكد أنها اتهامات مختلقة، داعيا أجهزة الإعلام الغربية إلى إبراز الحقيقة، وتجنب التشويه والاتهامات الباطلة التي تروجها عن العرب والمسلمين.

ودعا بسيوني إلى نشر أجهزة الإعلام للقيم الروحية، ومواجهة التوغل الأجنبي الفضائي، وذلك بطرح القيم والتقاليد عبر برامجها، والمحافظة على الإنسان وجعله يتمسك بدينه وعقيدته، وأن يعمق هذا الخطاب الديني داخل الإنسان، وأن يكون هناك تناغم وتكامل بين الرسالة الإعلامية والخطاب الديني الذي يوجهه علماء الدين من فوق المنابر.

وشدد على ضرورة عدم جلد الذات، وأن يتمسك الإعلام العربي بالمسارات الصحيحة للدين الإسلامي، بعيدا عن التطرف الفكري والتحقير من شأن الآخرين.

ومن جانبه، أكد المفكر الإسلامي الدكتور محمد عمارة، أن للخطاب الديني ست سمات منها: تنوعه وأنه وسطي ومعتدل، وأنه إذا كان هناك حلم بخطاب ديني واحد، فإن ذلك يعد فكرا شموليا، لأنه من الصعب صب العقل في قالب واحد.

وقال عمارة: إن لدينا خطابا يعبر عن الوسطية الإسلامية، وخطابا آخر يخاطب العقل وسيظل موجودا، وخطابا يعتمد على أسلوب الرفض والاحتجاج، مشيرا إلى أن المناخ الصحي للخطاب الديني هو الذي يوظف الإمكانات في خدمة المجتمع وتبلور مدرسة التجديد.

وأضاف، أن الصيغة الإسلامية هي النموذج الصحيح للخطاب الديني، لأنها البذرة التي تنمو في الأرض ويكون لها جذور ثابتة وقوية، مشيرا إلى أن مشروع الخطاب الديني، عندما يبتعد عن الثوابت والقواعد غير المرتبطة بالهوية الإسلامية، فإن مصيره هو الفشل.

وأشار إلى أن الوسطية معناها رفض التفريط والإفراط ورفض كل أشكال الغلو الفكري، وهاجم عمارة من يردد فصل الدين عن الدولة.

وقد قررت إدارة مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون، لأول مرة هذا العام، عرض توصيات ندوتي المهرجان على مسؤولي أجهزة الإعلام والتلفزيون في الدول العربية، نظرا إلى أهمية المناقشات والمداخلات التي شهدتها الندوتان.

وقال عمر بطيشة، أمين الشؤون الثقافية والندوات في المهرجان، إنه لأول مرة ستطبع مادة الندوات في مجلد ضخم يضم كلمات المشاركين في الندوتين وما شهدتهما من تعقيبات مختلفة. مشيرا إلى أن ذلك يأتي لأهمية الندوتين اللتين ناقشتا «الإعلام بين الملكية والحرية»، و«الخطاب الديني في وسائل الإعلام العربية».

وأضاف، أن موضوع الندوتين جاء في ظل ظروف وأحداث بالغة تشهدها المنطقة العربية، وفي إطار اتجاه كبير من الدول العربية إلى إشراك القطاع الخاص في بث قنوات فضائية خاصة، إضافة إلى أن أهمية رصد الخطاب الديني في وسائل الإعلام جاء في محاولة للوصول إلى الآليات المطلوبة لمخاطبة الآخر، وتصحيح الصورة العربية والإسلامية في الخارج.

وقد شارك في ندوتي المهرجان هذا العام عدد من خبراء الإعلام العربي والمختصين في الفكر الديني، ولوحظ تقليص عدد الندوات هذا العام، على غير المعتاد في ندوات الدورات الماضية، التي كانت تعقد حولها ثماني ندوات طوال أيام المهرجان الأربعة، بواقع ندوة إعلامية وأخرى فنية يوميا ◆

المطرب علي الحجار يشدو بوحدة العرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفحة جديدة في كتاب الإبداع الفني تكتبها الفنانة الكبيرة حياة الفهد، بحصولها على جائزة الإبداع الذهبي كأحسن ممثلة، عن دورها في مسلسل «ثمن عمري»، من مهرجان القاهرة التاسع للإذاعة والتليفزيون، الذي أقيم في القاهرة في الفترة من ٤ إلى ٩ يوليو الماضي.

تنضم الجائزة الجديدة إلى عشرات الجوائز التي نالتها «أم سوزان»، عَبر مسيرتها الفنية الطويلة والثرية التي استمرت أربعين عاما، استطاعت خلالها حفر اسمها وسط عمالقة الفن العربي، لتستحق عن جدارة لقب سيدة الشاشة الخليجية.

«الفنون» تلقي الضوء على بعض المحطات الإنسانية والفنية في مشوار هذه الفنانة القديرة.

نالت جائزة أحسن ممثلة من المهرجان

حياة الفهد.. قلب القمر وسيدة المشاعر

الكويت - طارق فوزي إسماعيل

في ليلة مقمرة وهادئة مثل معظم ليالي الكويت في نهاية الأربعينيات، ولدت طفلة تحمل قسمات وجهها لون مياه الخليج وتراب الأرض.

طفلة مثل وجه القمر في ليالي البدر الصافية، ينساب شعرها الأسود الداكن فوق كتفيها، بينما تداعب أناملها الصغيرة الهواء الذي تستنشقه وهي تصرخ مستقبلة الحياة.

لا تذكر حياة الكثير عن المنزل الذي ولدت فيه في منطقة شرق، لأنها غادرته ولم تكن قد تجاوزت الرابعة من عمرها بعد انفصال والدها عن والدتها، هذا الانفصال الذي أثر كثيرا في حياتها هي وشقيقاتها، وشقيقها الوحيد الذي تحمل أعباء الأسرة مبكرا، عندما التحق بالجيش وعمره ستة عشر عاما ليتولى الإنفاق على الأسرة بعد زواج والدها من أخرى، وانقطاعه عن متابعة شؤون حياتهم. انتقلت الأسرة للإقامة في حي الشامية ليكونوا بجوار الأخوال والخالات، وهناك التحقت حياة، التي داعبها حلم التعليم بمدرسة «سكينة» الابتدائية. تتذكر حياة خوف أمها الكبير عليها في هذه الفترة، حين كانت تصر على توصيلها إلى المدرسة القريبة جدا من بيتهم وهي ممسكة بيديها، ثم تخرج بعد انتهاء اليوم الدراسي لتجد أمها في انتظارها، كأنها لم تغادر مكانها منذ أن ودعتها في الصباح.

في هذه السن المبكرة، بدأت موهبة التمثيل تظهر عليها من دون أن تدري، حيث كانت تدعي أنها مريضة في الليالي الباردة والممطرة، حتى «تهرب» من الاستيقاظ مبكرا للذهاب إلى المدرسة، وكانت الأم تصدق تلك الحيلة الطفولية بسبب حبها الجنوني لأولادها، وسعيها الدائم لتعويضهم عن غياب الأب.

مرة أخرى تحزم الأسرة أمتعتها وترحل إلى مكان آخر، وهذه المرة تستقر في حي «المرقاب»، حيث استأجروا منزلا مقابل بيت الشيخ عبدالله مبارك، وهناك بقي المشهد الدرامي عالقا في ذاكرتها، مشهد لا يزال يطاردها حتى الآن مثل الكوابيس المزعجة، عندما رأت النيران تلتهم جدران منزلهم الصغير، وشقيقها يمسك يديها بقوة خوفا عليها من النيران، وراحت عيناها تسجلان تفاصيل تلك اللحظة، وهي ترى أمها تجري في كل مكان بحثا عن أولادها!

بعد أن أصبحت البنت الصغيرة شابة ناضجة أصيبت فجأة بشلل نصفي، وظلت أربعة أشهر كاملة تعالج في المستشفى الأميري. وبعد شفائها قررت أن تصنع لنفسها كيانا مستقلا، فالتحقت بمعهد تدريب الفتيات، ثم تعلمت القراءة والكتابة بعد التحاقها بفصول محو الأمية، الأمر الذي أهلها للالتحاق بالمرحلة المتوسطة مباشرة، وخلال هذه الفترة كانت تقرأ وتكتب الشعر والقصص.

عملت حياة في هذه الفترة، وكان عمرها ستة عشر عاما، في وزارة الصحة، حيث تربت على تحمل المسؤولية منذ صغرها. وتتذكر حياة أن المسؤول عن العمل عندما رآها وكان شكلها صغيرا جدا قال لوالدتها «خافي من ربك وردي بنتك إلى المدرسة».

هذه المشاهد المتتالية في رحلة حياة الفهد أشبه بمسلسل درامي مثير، وهو الأمر الذي استفادت منه عندما كتبت وقامت ببطولة مسلسل «الدردور» الذي نالت عنه جائزة الدولة التشجيعية في الفنون عام ٢٠٠٠، وعن هذا المسلسل تقول: «لو أردت أن أكتب طفولتي وما حدث في حياتي الشخصية والفنية، لاحتجت إلى أكثر من مسلسل، فقضيتي هي قضية امرأة أرادت أن تسير خارج السرب النسائي القابع خلف الجدران، مع احترامها لذاتها ووطنها وأسرتها».

لم يكن دخول عالم الفن أو احتراف التمثيل يخطر ببالها على الإطلاق على رغم حبها الفطري له، حيث كانت تذهب إلى السينما ثلاث مرات في الأسبوع، وهي سينمات «الشرقية - الأندلس - حولي الصيفي»، لكن حب الفن شيء واحترافه شيء آخر، فكيف تجرؤ فتاة تنتمي إلى عائلة محافظة، تعيش في مجتمع لا تتقبل عاداته وتقاليده هذا الوضع بسهولة، أن تحترف مهنة التمثيل؟ لكن زميلتها في وزارة الصحة أمينة الشراح كانت هي الأخرى تحب مجال الإعلام، فشجعتها على العمل في التمثيل، إلى جانب عملها في الإذاعة لمدة ثلاث سنوات، في إعداد البرامج وقراءة نشرة الأخبار.

في التليفزيون تعرفت على فيصل سكرتير وكيل الوزارة في ذلك الوقت، وانتهى هذا التعارف بالزواج الذي أثمر ابنتها الكبري سوزان التي أسمتها على اسم ممثلة كانت تحبها، على رغم عدم انتشار هذا الاسم في الكويت.

أثناء زواجها سافر زوجها إلى القاهرة للدراسة، وتخرج في كلية الطب جامعة عين شمس قبل أن ينفصلا، وهو الآن بروفيسور في جراحة العظام ويعيش في لندن مع زوجته وأولاده، إلا أن علاقته بابنته ما زالت حميمة، وهو الأمر الذي تحرص عليه حياة كثيرا، بسبب معاناتها من ابتعاد والدها عنها.

بدأت رحلتها مع الفن من غرفة صغيرة مكتوب عليها فرقة مسرح الخليج العربي، كان ذلك عام ١٩٦٣ مع أستاذها الفنان الراحل صقر الرشود، الذي تعلمت منه الالتزام والصدق في الأداء، حيث كان يعتبر المسرح رسالة حياته، فنقل هذا الإحساس إلى كل من حوله، وتخرج على يديه جيل من الرواد الذين يعشقون الفن ولا يسعون وراء شهرة زائفة أو مكسب مادي، وتتذكر حياة أنها كانت تتقاضى ثلاثين دينارا عن كل مسرحية تشارك في

> ”لم يكن دخولها عالم الفن يخطر ببالها على الإطلاق، على رغم حبها الفطري له، لكن حب الفن شيء واحترافه شيء آخر، فكيف تجرؤ فتاة تنتمي إلى عائلة محافظة أن تحترف مهنة التمثيل؟“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطولتها، بل إن أجر أول مسرحية قدمتها وهي مسرحية «الخطأ والفضيحة» تأليف مكي القلاف وإخراج صقر الرشود تبرعت به هي وجميع الممثلين إلى الفرقة.

على الرغم من هذا العشق الكبير للمسرح، إلا أنها ابتعدت عنه لمدة عشر سنوات بعدما قدمت مسرحية «سيف العرب» مع الفنان الكبير عبدالحسين عبدالرضا، الذي أعادها إلى المسرح العام الماضي في مسرحية «قناص خيطان» تأليف فجر السعيد وإخراج أحمد السلمان. كان الغياب لأسباب ذكرتها في حوارات صحافية أجريت معها قالت فيها: «انسحبت من مجلس إدارة مسرح الخليج العربي عندما شعرت بأن العمل قائم على المصالح الشخصية وشراء الخواطر، بالإضافة إلى عدم وجود النص الجيد الذي أعود به إلى المسرح، كما أنني اعتدت على العروض المسرحية اليومية، وليس بطريقة العرض في الأيام الثلاثة الأخيرة من الأسبوع فقط، وهي الطريقة السائدة الآن التي لا تتماشى مع المسرح الذي أعرفه، كما أن هناك من يقدم أكثر من عرض في الليلة الواحدة لتعويض بقية أيام الأسبوع. وهذا يجعل الفنان غير قادر على التواصل، وبالتالي الاستمتاع بالعرض المسرحي، وأنا اعتدت عندما يكون لدي عرض، أن أتأهل جسديا ومعنويا ونفسيا قبل الدخول إلى خشبة المسرح».

وتضيف حياة الفهد «المسرح عندنا فقد قيمته والسبب في ذلك نحن الفنانين، وذلك باختيارنا لأعمال دون المستوى وتسيبنا الفني وعدم التزامنا، واقتحام بعض المهرجين ممن يطلقون على أنفسهم لقب فنانين على رغم أنهم لا يفعلون سوى تسويق وترويج الألفاظ والمصطلحات السوقية المتطفلة على مسرحنا، وانسياق بعض الفرق الخاصة وراء الربح السريع دون اعتبار لقيمة العمل المسرحي.. باختصار المسرح يعاني التدهور والاحتضار».

وقبل انضمام حياة إلى فرقة «مسرح الخليج» كانت قد بدأت حياتها الفنية كممثلة في بعض المسلسلات منها «الضحية» و«الحدباء» وانطلقت بعدها لتقدم العديد من الأعمال المهمة، وكانت فترة الستينات والسبعينات من أخصب فترات مشوارها الفني، فشكلت فيها ثنائيا ناجحا مع رفيقة دربها الفنانة سعاد عبدالله، وقدمتا معا العديد من المسلسلات المتميزة، كان أولها «خرج ولم يعد» و«على الدنيا السلام» و«رقية وسبيكة» و«خالتي قماشة» وكان آخرها «عيال الذيب».

ولقد شاركت الفنانة القديرة حياة الفهد في العديد من المسلسلات التي تعد من أهم المحطات في تاريخ الدراما الكويتية، منها «سليمان الطيب» و«سوق المقاصيص» و«الدردور» الذي كتبته بنفسها، ونالت عنه جائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠٠٠، و«الشريب بزة» هو أيضا من تأليفها، وقامت فيه بدور المرأة الوصولية العاشقة لذاتها ورغباتها المريضة، وكان دورا جديدا عليها حققت فيه الكثير من النجاح والتألق، ومسلسل «ثمن عمري» الذي تجسد فيه دور الأم والأخت التي تضحي من أجل أخيها الوحيد، وتدخل السجن

الفنانة بجوار جوائزها

"الجوائز والتكريمات لا تنتهي في حياتها، فقد حصلت على جائزة الدولة التشجيعية، وجائزة تقدير من الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، وكُرمت في مهرجان الرواد العرب الذي ترعاه جامعة الدول العربية"

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

صورة عائلية

لحظة تأمل

عقدا من الزمن، ثم تخرج بوصمة عار لأن المجتمع لم يغفر لها، وهو الدور الذي نالت عنه جائزة مهرجان القاهرة الأخير للإذاعة والتليفزيون، وهو المهرجان نفسه الذي كرمت فيه من قبل بحصولها على شهادتي تقدير: الأولى في الدورة الثانية عن دورها في مسلسل «الطير والعاصفة» والثانية في الدورة الخامسة عن دورها في مسلسل «بيت الوالد». كما قامت ببطولة مسلسل «جرح الزمن» الذي حقق نجاحا كبيرا، وهو أول مسلسل كويتي يعرض على شاشة التليفزيون المصري، كما عرض في سبع دول عربية أخرى وحقق النجاح نفسه.

الجوائز والتكريمات لا تنتهي في حياتها، ولئن كانت جائزة مهرجان القاهرة هي الأخيرة، فقد سبقها العديد من الجوائز والتكريمات العربية، منها تكريمها في مهرجان الرواد العرب الذي ترعاه جامعة الدول العربية، كما كُرمت في شهر أغسطس الماضي في العاصمة الأردنية عمان أثناء الاحتفالات باختيار عمان عاصمة للثقافة العربية، كما تلقت تكريما خاصا باسم العاهل الأردني الملك عبدالله وزوجته الملكة رانيا بمناسبة عيد الفطر الماضي، كما كرمت في الدورة الثامنة من مهرجان عمون المسرحي الذي يقام في الأردن.

وعلى المستوى المحلي حصلت على العديد من الجوائز أهمها جائزة الدولة التشجيعية، وجائزة عن دورها في مسرحية «حرم سعادة الوزير» وجائزة تقدير من الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، وجائزة أحسن ممثلة من مهرجان المسرح المحلي عام ١٩٨٩.

لم تترك الفنانة القديرة حياة الفهد مجالا فنيا إلا ساهمت فيه بموهبتها وعملها. وكما حققت نجاحا كبيرا في التليفزيون والمسرح، فإنها لم تترك فرصة مشاركتها في السينما تفوتها، فكان عام ١٩٧٢ نقطة تحول مهمة في حياتها الفنية، وهو العام الذي شاركت فيه في بطولة الفيلم السينمائي «بس يا بحر» للمخرج خالد الصديق، وهو إحدى المحاولات السينمائية القليلة في تاريخ السينما الكويتية، ومن هنا يأتي اعتزاز حياة بهذا العمل الذي تقول عنه: «أعتبر هذا الفيلم من أهم محطاتي الفنية، لقد انتشر في جميع أنحاء الوطن العربي، وحمل معه قيم وتقاليد مجتمع الخليج، وعالجنا من خلاله قضايا كثيرة مطروحة في المجتمع، وضم الفيلم مجموعة من نجوم الخليج الذين أعتز بالعمل معهم، ومنهم الفنان القدير سعد الفرج الذي شاركني العديد من الأعمال المسرحية والتليفزيونية، وهو قيمة فنية كبيرة، وما زال الفيلم يعرض حتى الآن»، كما شاركت في بطولة فيلم «الصمت» عام ١٩٧٥.

إن الحديث عن حياة الفهد الإنسانة والفنانة لا يمكن حصره في هذه السطور، فهذه السيدة الموهوبة والمثابرة التي حفرت اسمها في قلوب المشاهدين العرب على مدار أربعين عاما من الصدق والإخلاص واحترام الذات والجمهور، ما زالت متجددة العطاء وقادرة على إدهاشنا بهذا الكم من الحضور والتألق ◆

عندما نتحدث عن الصدق الفني في العملية الفنية، فإننا نعني الروح التي تحرك العمل الفني، وبقدر ما يكون الفنان صادقا مع ذاته وكوامن نفسه، فإن نتاجه الفني لا بد أن يكون متوافقا ومتطابقا لما يعتمل في داخله من أحاسيس وكوامن، وكلما كان هذا النتاج مترجما لهذه الأحاسيس والبواطن، كان هذا النتاج صادقا من الناحية الفنية. ولعل هذه الأحاسيس والميول الداخلية كانت حائلا أمام الكثير ممن التزم من الفنانين أسلوبا ومدرسة فنية محددة، وعدم اتجاههم إلى التحديد وركوب موجة التغيير للتغيير دون وعي أو إدراك والخوض في الصراعات الحديثة. أقول على رغم أن هذه الأحاسيس منعتهم من هذا الخوض في هذه الاتجاهات الحديثة، إلا أنها مثلت شاهدا على صدقهم الفني، والتزامهم بما تمليه عليهم خلجاتهم الداخلية.

الفنان أيوب حسين

الفنان أيوب حسين

لوحة بلون الصدق

الكويت - سعد الفرج

لقاء على الساحل

الفنان أيوب حسين يمثل هذا النموذج من الفنانين الذين صدقوا مع أنفسهم، ومما زاد في صدقه مع أحاسيسه وكوامنه، أنه كان العاشق لما قدمه من أعمال فنية، ولعل العشق الذي وقع فيه فناننا هو عشق قدري طاهر منذ نعومة أظفاره، فكان ذلك الصبي الذي ترعرع في بيت من بيوت الكويت القديمة في فترة الثلاثينيات والأربعينيات، فمنذ طفولته كان عاشقا للبيئة الكويتية وما فيها من مفردات تراثية، فتراه يصنع ألعابه الخاصة ويحاول أن يبتكر ويحسن صناعته، كما تراه يبني غرفة صغيرة من الطين، ويحاول أن يسقفها بما توافر لديه من عيدان ومفلخات، مقلدا البنائين، أو تراه يصنع مركبا صغيرا من «التنك»، وهو صفائح من علب حديدية، بل إنه يحاول أن يبحر فيه، وربما تكررت المحاولات حتى ينجح في جعله قادرا على الصمود وعدم الغرق كما كان في المحاولات السابقة، ولقد حاول أن يقلد أصحاب المهن والحرف، فهو لا يتورع في أن يكون نجارا، ويقلد ما يصنعه النجار من كراسي، أو حدادا يصنع «الجاري» وهي دراجة مصنوعة من أطواق حديدية، وصنع «الكتويل» وهو أداة توضع أعلى البيت لمعرفة اتجاه الريح، ناهيك عن أدوات لعب الأطفال، كالطائرات الورقية، الذي تفنن في تزيينها وكذا «الفرارات» التي لونها بألوان جذابة وجميلة.

أما في مدرسته (مدرسة المباركية) فكان من التلاميذ البارزين في مجال الأشكال الفنية والرسم، فالمرحوم عقاب الخطيب كان يحرص على تعليم تلاميذه بمدرسة المباركية النجارة، وكان عام ١٩٤٤ هو موعده الأول للمشاركة في معرض أقيم في مدرسة المباركية، وقدم نموذجا (ماكيت) لساعة «طاولة» حازت إعجاب الحضور، وأخذ يتلمس طريق الرسم من خلال حصص التربية الفنية، فبدأ يرسم المناظر الطبيعية المقلدة، وكبر صورة للمرحوم الشيخ عبدالله المبارك بالقلم الرصاص، أما حصص النشاط فكانت زاخرة بالإنتاج الفني على مستوى الأشغال والرسم، وكانت إدارة المدرسة حريصة كل الحرص على تفعيل طاقات الطلبة بكل ما هو مفيد وقيم، ومن هنا نتلمس موهبة واعدة وعشقا للتراث سرى في كيانه منذ كان صبيا، فنان زاد في صدقه المعايشة لكل ما في ذلك الزمان، الذي اتسم مجتمعه بالقناعة والرضى والبساطة والمحبة، فتعايش مع الجدار الطيني، وتنفس رائحة البحر وتذوق طعم أخلاقيات وتقاليد طيبة.

إن المعايشة للمكان والحدث وشخوصه لا شك في أنها، إلى جانب ما حباه الله من نعمة قوة الذاكرة، مثلث الرافد الذي استقى منه أعماله، فأعماله واقعية المشهد والطرح، فالعمل الفني هو واقع شاهده وتفاعل معه، وعايشه معايشة واقعية. أعمال لم تعتمد على ما سمع وما قيل، ولم تكن مستقاة من صور التقطت في ذلك الزمان، وهذه ميزة تفرّد بها.

حدثني مرة فقال لي: «أعمالي من رسم ومشغولات يدوية نابعة من معايشتي لها في بدايات حياتي التي عشتها في الثلاثينيات والأربعينيات، حيث البساطة والقناعة على الرغم من أحوال الفقر والعيش البسيط، مما دفعني إلى استنشاق عبير ذلك التراث وتذكر أيامه الجميلة، ألا وهي أيام الطفولة والشباب»، حدثني بلغة الحب والعشق الذي تغلغل في قلبه وتفانى في إخلاصه لهذا العشق، فكان تفانيه وإخلاصه لعشقه هو سر

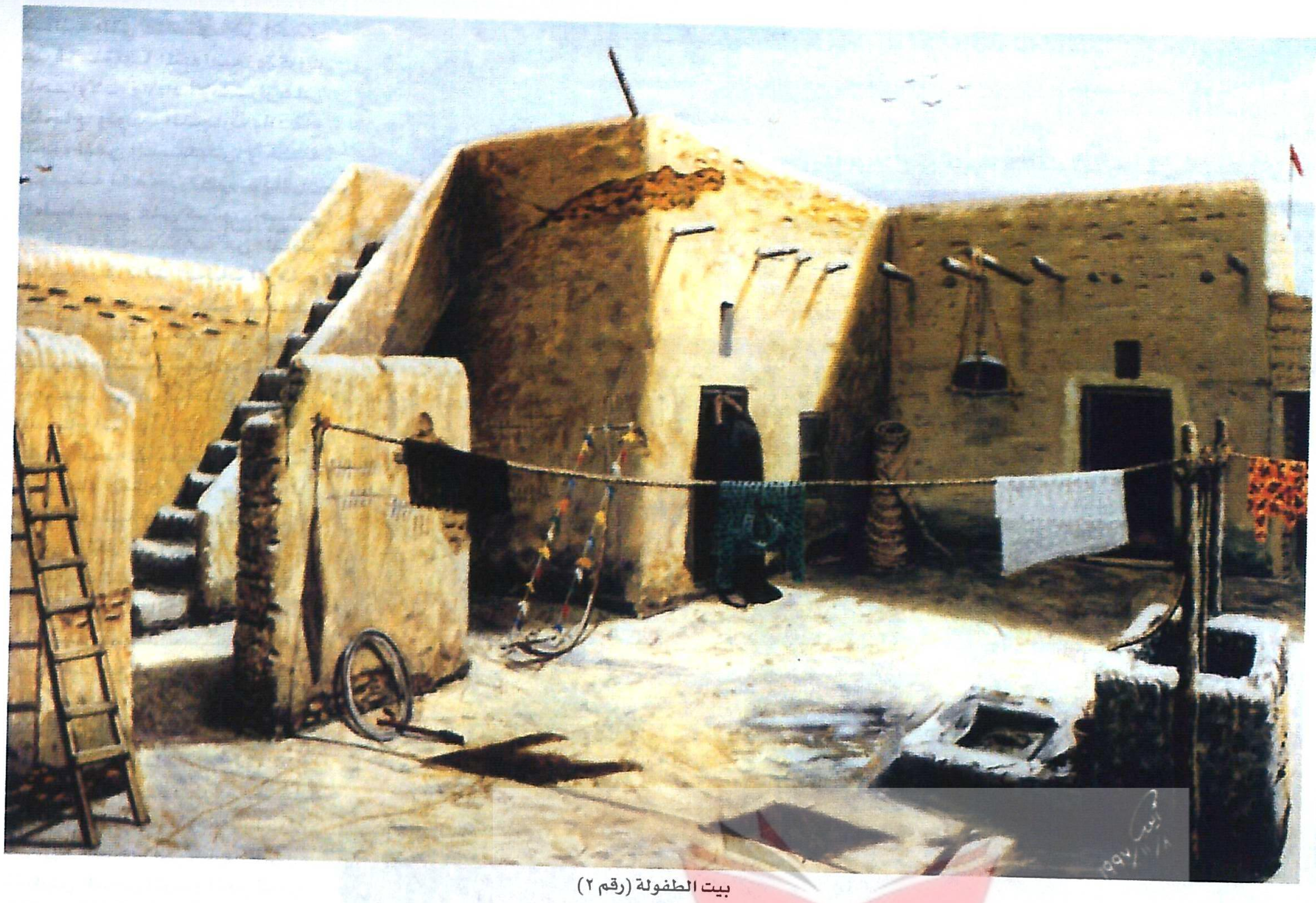
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

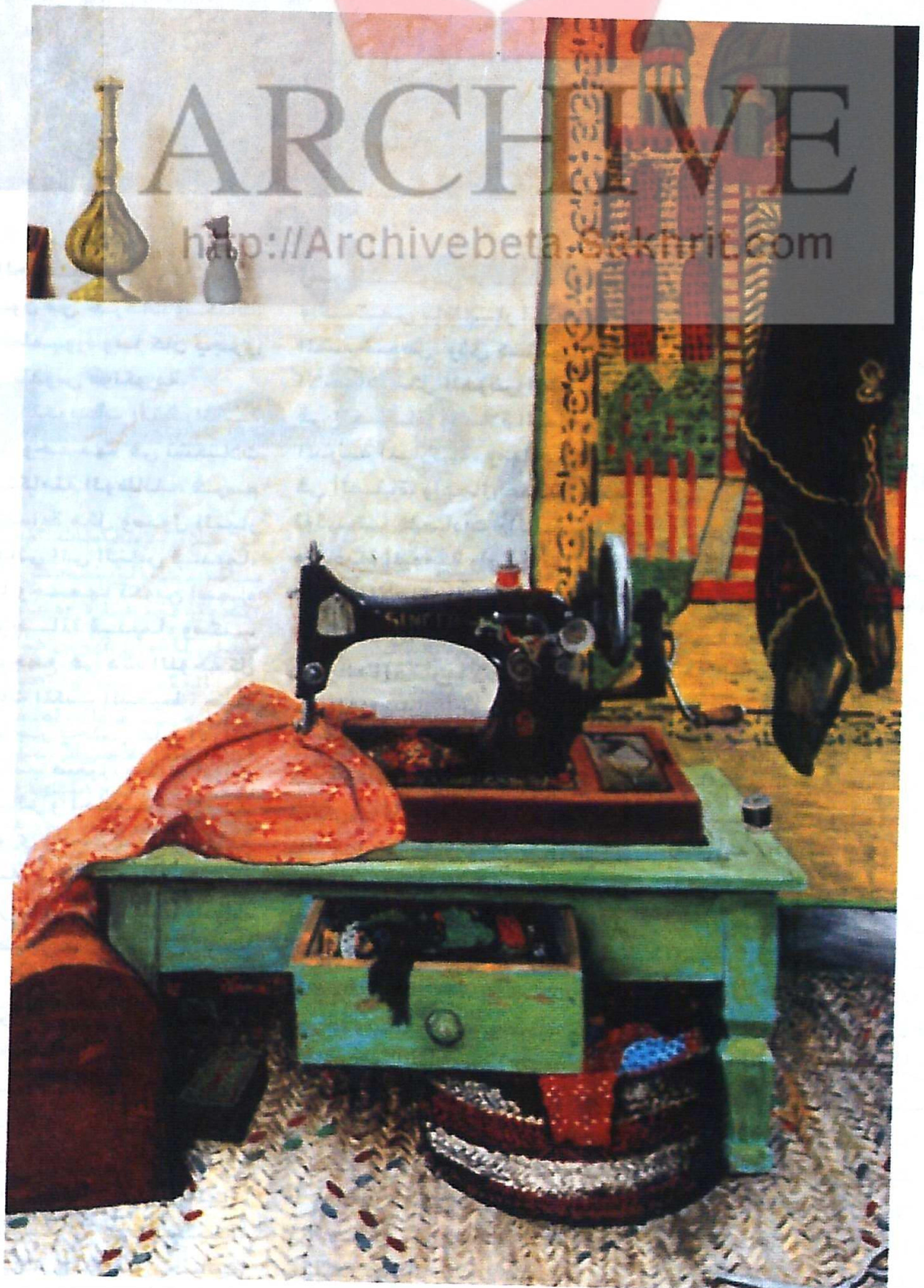
نجوميته اليوم، كفنان له شخصيته وأسلوبه والتزامه.

التسجيل والتوثيق

وإذا كانت الحضارات الغابرة قد سجلت ووثقت أحداثها المختلفة، ودونت - بوسائل مختلفة من رسوم جدارية أو في الأسفار - حياتها اليومية، احتفالاتها وحروبها، ووصلت إلينا كدلائل وشواهد على رقيها أو تدني مستواها الاجتماعي أو الثقافي، فإن التصوير والرسم كانا ولا يزالان إحدى الوسائل الثقافية التي تنقل الحدث والمكان والشخوص وتقدمها إلى الأجيال التالية. وإن الفنان أيوب حسين وما قدمه من أعمال يندرج تحت التسجيل والتوثيق، فكان موثقا للحياة اليومية والعادات والتقاليد وجوانب عديدة من حياة الثلاثينيات والأربعينيات، فقد وثق بريشته لقطات، هي في الواقع لحظات وأمكنة محددة: رسم الفرجان (الأحياء)، ورسم الموتيفات الشعبية، ووثق الأدوات والأعمال والأحداث، حتى أنك عندما تشاهد لوحاته تحس بأنك موجود داخل إطار اللوحة ولست أمامها، وتحس أيضا بأنك جزء من اللوحة، وأنك في المكان الذي تشاهده والحدث الذي تعيشه، وبقلمه وثق بصدق وأمانة، وألف أربعة كتب تراثية وشعبية تعتبر مراجع رصينة الأركان، تحدث عن الألعاب الشعبية في كتاب «مع الأطفال في الماضي - خاص بالألعاب الشعبية»، وتحدث في كتاب «مع ذكرياتنا الكويتية» عن ذكرياته، وسردها بأسلوب سلس وجذاب، وفي كتاب «مختارات شعبية من اللهجة الكويتية»، وكتاب «من كلمات أهل الديرة»، تناول مفردات وكلمات من اللهجة الكويتية شرحها ودلل على معانيها، وفي كتاب «حولي قرية الأنس والتسلي» تحدث عن أيام الربيع التي قضاها في حولي، وكانت حولي في ذلك الوقت قرية صغيرة خارج السور وفيها مزارع جميلة وبيوت ريفية بسيطة، وكان الربيع فيها ساحرا وجذابا، اعتاد أهل الكويت الخروج إلى حولي في هذا الوقت من السنة لقضاء أيام ربيعية في جنبات المزارع، مستأنسين بتغريد طيور الربيع، وسط صحبة طيبة من الأهل والأقارب والأصدقاء، حيث السهر البريء واللهو المباح، وكان لأسرة الفنان أيوب حسين بيت في حولي أتاح له الاستئناس والتسلي، وقد تحدثت عن حولي وموقعها وأحوالها، وعن ذكرياته فيها.

ثم انتقل من التوثيق بالريشة والقلم إلى التوثيق بالتجسيد والتجسيم، فبنى لمتحف الكويت الوطني العديد من المجسمات التراثية، التي مثلت نماذج مصغرة (ماكيت)، للبيت الكويتي والغرفة القديمة والمدرسة القديمة، وصنع العديد من الأدوات والمشغولات الشعبية مثل ألعاب الأطفال وما يستخدمونه من أدوات أثناء لعبهم، وصنع أدوات منزلية وإكسسوارات شعبية عديدة، ولديه متحف متواضع جمع فيه ما تيسر من المفردات التراثية. ولنا الحق في القول إن الفنان أيوب حسين هو فنان مسجل وموثق للتراث الكويتي، حمل رسالة التوثيق بأمانة وإخلاص وعشق.


بيت الطفولة (رقم ٢)


كرسي المكينة

ولادة فنان

إذا كانت اللحظة وبريقها تعني الكثير في حياة الناس، وربما كانت هذه اللحظة تمثل تحديد مصائر وتغير في سير حياة الفرد، فإن اللحظة التي جمعت الفنان أيوب حسين بالفن التشكيلي، هي اللحظة التي برقت. عند مشاهدته للوحة، رسمها زميله عمر جبريل أستاذ الرسم، حيث كان الفنان أيوب حسين يومئذ مدرسا في مدرسة المباركية عام ١٩٤٩ - ١٩٥٠ يدرس المواد العامة، ومن ضمنها مادة الرسم والأشغال، وكانت اللوحة عبارة عن منظر طبيعي بالألوان الزيتية، فاستنشق رائحة الزيت، وأعجب باللوحة إعجابا شديدا، وحاول أن يقلدها على قماش سميك «طربال»، وعلى رغم فشله في المحاولة، إلا أنها نالت إعجاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خالته التي علقتها في إحدى غرف منزلها المتواضع. وتكررت المحاولات، وازداد الإصرار على النجاح، وتوالت التجارب باندفاع الحب للفن التشكيلي، وأخذت موهبته تتفجر: فرسم بألوان الطباشير على كرتون أصفر سميك مجموعة من المناظر الطبيعية، نالت إعجاب الزملاء والمدرسين، ثم رسم بعض البورتريهات مثل بورتريه للمرحوم الشيخ عبدالله السالم، ووضعها في غرفة ناظر مدرسة الصباح آنذاك، وتشاء الأقدار أن تبقى هذه اللوحة في مكانها، حتى عاد الفنان أيوب حسين إلى هذه المدرسة ناظرا لها. ورسم بورتريه لكل من الشيخ عبدالله الجابر والشيخ سالم المبارك والرئيس جمال عبدالناصر والمشير عبدالحكيم عامر، متفاعلا مع ثورة ٢٣ يوليو، كما رسم بورتريه للرئيس شكري القوتلي وأسماه «المواطن العربي الأول»، ثم بدأ يتلمس طريق الفن التشكيلي، باحثا عمن يصقل موهبته التي تفجرت في لحظة قدرية حددت مساره كفنان تشكيلي، فدخل المرسم الحر كغيره من الفنانين الشباب، مثل المرحوم الفنان خليفة القطان والمرحوم الفنان عيسى صقر وبدر القطامي، وغيرهم من الذين وجدوا في جو المرسم الحر التوجيه والإرشاد من قبل أساتذة كانوا يشرفون على المرسم الحر.

وفي المرسم الحر تحدد المسار واتضحت الرؤية، وتوافقت الذات مع العمل الفني، وتواءم الباطن والظاهر، باطنه التراث وحب التراث، فلا بد أن يكون العمل الفني، هو التراث وليس غيره، فاتجه إلى رسم بعض اللوحات التي تمثل الطابع الكويتي. وتوالت اللوحات التي وجد الفنان أيوب حسين نفسه فيها، وأخذ يرسمها باندفاع وجداني داخلي يدفعه نحو البيئة الكويتية، وهو لا يدرك أنه يمثل اتجاها كان يسمع عنه أنه يدخل تحت تصنيف يسمى بالتراث، واستمر يقدم أعماله التراثية، منذ الخمسينيات حتى يومنا هذا، حيث قدم أكثر من ستمائة لوحة فنية تراثية شملت البيوت وانماطها، والمفردات التراثية المستخدمة في نواحي الحياة اليومية القديمة، والعادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية والدينية وما يمارس فيها من طقوس احتفالية، وكذلك الألعاب الشعبية وما كان يمارسه الصبية والبنات من أهازيج. رسم بيوتا مشهورة وأحياء معروفة، ورسم «المالد» الذي حرص على حضوره، والسامري الذي عشقه وعشق

كشتة صبيان الفريج

صوره الجميلة، وما يقدمه الراقصون من حركات وسكنات، كذلك الطمبوره وما كان يجري فيها من طقوس فولكورية.

رسم التكوينات التراثية وصنفها، وجمعها في تشكيلات فنية متكاملة الوظائف، فرسم أدوات الإضاءة مثل وصول التيار الكهربائي إلى الناس قديما، وصنفها وجمعها تكوين أسماه «أدوات الإضاءة قديما» ومكتب التاجر، وجمع في هذه اللوحة كل مستلزمات المكتب البسيط، حيث كان التاجر يجلس على الأرض وأمامه مكتب صغير، وحوله أدواته كالدفاتر والمحبرة والمسند والتجوري (الخزينة)، وأمثلة عديدة مثل كرسي البرحة (الزير) ومستلزمات شرب الماء، وأدوات صيد الطيور عند الصبية. رسم الأماكن المعروفة قديما مثل «سبيل ابن دعيج» ومزارع الدسمة ومزارع حولي، براحة الدبوس، خان الشيخ عبدالله السالم في السوق الداخلي، مكتبة المعارف، والكثير من الأماكن والأحياء.

رسم أصحاب الحرف والمهن، مثل الكندري، بوطبيلة، العماريات، والمطهر وجاسم اليوسطة. إلا أنه عزف أخيرا عن رسم الشخوص لأسباب خاصة، واكتفى بإظهار أجزاء من الشخوص، وثق كثيرا من الأحداث مثل العرض السينمائي في الصفاة، وصلاة العصر في المدرسة المباركية، ومظاهر العيد في الصفاة، وأعمال عديدة تعتبر توثيقا للعادات والتقاليد وللحياة اليومية وأصحاب الحرف والمهن والأماكن، بدقة متناهية.

الفنان الإنسان

الفنان أيوب حسين شخصية فذة بمعنى الكلمة، فإن جالسته فإنك تجالس الأصالة بكل ما فيها من معاني الطيبة والبساطة، فنان متمسك بقيم وأخلاقيات تراثية قل أن نجدها اليوم، يمنحك شعورا غريبا عند مجالسته فتجده قريبا من نفسك كأنك تعرفه منذ زمن بعيد، ويبعث في جوانحك ضوءا دافئا يجعلك منجذبا إليه، تسمع منه الكثير والكثير عن الماضي وأحداثه وصوره بأسلوب شيق لا يخلو من الطرافة والظرف.

يشعرك بالأمان بابتسامته الرفيعة وتواضعه الجم، تراه بعيدا عن الأضواء بسيطا في مظهره غيورا في داخله على كل ما هو تراثي، لا يتردد في التصدي لكل من يحاول أن يمس التراث بالتشويه والتحريف. أقام ستة معارض شخصية، وشارك مع الفنان المرحوم أمير عبدالرضا في معرضين، وفي جميع معارض الربيع التسعة التي أقامتها وزارة التربية، شارك في معارض متنقلة أقيمت في بعض البلدان العربية والأوروبية والأمريكية، كما شارك في معظم المعارض التي أقامتها الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية داخليا وخارجيا، وجميع المعارض التي أقامتها جمعيتا المعلمين والخريجين، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومتحف الكويت الوطني. والجدير بالذكر أن أول مشاركة له كانت في المعرض الذي أقيم بمناسبة إقامة االبطولة العربية عام ١٩٥٨، حاز درع الريادة من الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، وحظي بتكريم سمو ولي العهد الشيخ سعد العبدالله الصباح، ونال جائزة تقدير وتكريم من اللجنة المنظمة للمعرض الدوري الثالث لفناني دول مجلس التعاون الخليجي الذي أقيم في الشارقة في الفترة من ١١/٢٧ - ١٩٩٤/١٢/٤، ونال أيضا جائزة الدولة التشجيعية في الحفل المقام بهذه المناسبة مساء الثلاثاء ١٩٩٧/١٢/٢.

وجميع أعمال الفنان أيوب هي مقتنيات أهلية لدى مؤسسات الدولة وهيئات خاصة. وقداستخدم البنك المركزي بعضا من لوحاته عند طباعة العملة الجديدة بعد التحرير، وطبعت على بعض الأوراق النقدية، وإن كان التحريف والتصرف فيها لم يلقيا استحسانا لديه، واعتبر ذلك تعديا على أعماله. وتشويها للتراث.

وقد رافق أعماله التي عرضت في مدينة طوكيو في اليابان في الفترة من ٩/٢٥ - ١٩٩٨/١٠/٣ على نفقة وزارة الإعلام بمناسبة أسبوع رجال الأعمال، وقد أهدى إحدى لوحاته إلى أحد أمراء اليابان الذي افتتح ذلك الأسبوع، وفي عام ١٩٩٩ أقام معرضا في مدينة هلسنكي عاصمة فنلندا لمدة أسبوع برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

إن الفنان أيوب حسين فنان أعطى الكثير من نفسه للتراث بحب ومصداقية، فكان علما من أعلام الحركة التشكيلية الكويتية، وأبا روحيا للتراث الكويتي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضى ذلك الزمان الذي يعتبر الوظيفة الاستعمالية في الخزف ركنا أساسيا، على رغم أنها من أهم الموضوعات التي يمكن للخزاف الحديث أن يتعامل معها بجرأة واعية، وأصبح فن الخزف من بين الفنون الأساسية التي تحظى بشكل كبير من الاهتمام في مجال الفنون التشكيلية.

لقد اكتسب الإنسان الأول الخبرة من خلال تفاعله مع البيئة وإدراكه لما يدور حوله، فقد تعلم عملية التشكيل بالطين وعمل المجوفات عند رؤيته للتجويفات التي تحدث نتيجة سيره على الأرض المبللة، فتتجمع فيها مياه الأمطار، وتعلم من خلالها تشكيل المجوفات والنحت عليها، وتعلم الخزف من خلال اكتشافه للنار مصادفة، وملامستها للأجسام الطينية وإكسابها لونا مغايرا، وصوت رنين الفخار الذي جاء نتيجة النار التي جعلتها صلبة ومستديمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخزف بين الفن والصنعة

ماهر عراقيب - مصر

إن كلمة خزف ترتبط دائما بالفخار، والفخار هو كل المنتجات التي جرى إنتاجها بالطين ثم تسوى بالنار، ثم اصطلح على أن هذا الفخار كله أو بعضه إذا ما غُطي السطح بطلاء زجاجي تصبح تسميته خزفا، ومن هنا تتشعب أنواع الخزف تبعا لنوع عملياته المختلفة التي ترتبط ارتباطا كليا بالأسلوب الفني للتنفيذ، وبنوع الخامات، وبدرجات الحرارة التي يسوى عليها.

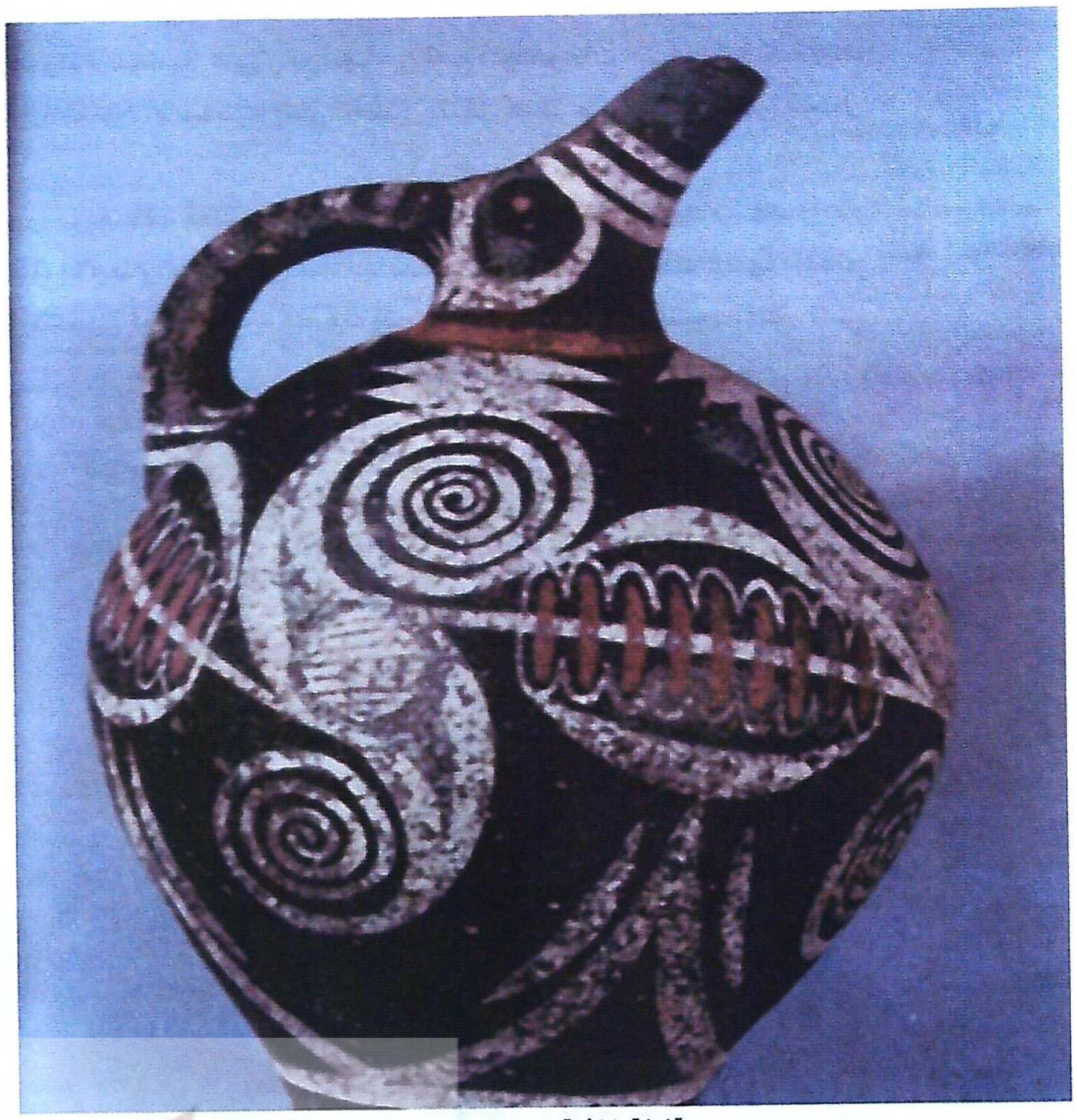
فلقد أعطانا الخزاف على مر التاريخ عديدا من التنويعات الخزفية ذات المستويات المتباينة، ارتفع مستواها الفني أو انخفض تبعا لملابسات الحضارة في كل بقعة من بقاع العالم، وتبعا لما سبق التعريف به، فإن عملية الخزف تتسم باتجاهات مختلفة في التشكيل وطرق البناء وإعطاء أنواع مختلفة من المسميات الخزفية، بعضها يقوم على أساس تشكيل الأواني بالآلات، وبعضها يسمى على حسب نوع الحريق، وبعضها يسمى على حسب طريقة التلوين، وبعضها الآخر يقوم على أساس التشكيل اليدوي المطلق في منحوتات خزفية تباينت أيضا في أساليب تشكيلها يدويا.

ومع طواعية خامة الطين وسهولة تشكيلها، فإن بعض العمليات التقنية في الخزف تحتاج إلى مهارة فائقة، كما تتطلب المعرفة ببعض الجوانب التكنولوجية وخواص المواد الكيميائية المكونة للطلاءات الزجاجية، وكل ما يطلب من الخزاف الحديث هو قدر من التفكير الابتكاري من خلال تشغيله للقدرات العقلية التي يمتلكها، بالإضافة إلى الدافع الداخلي للخزاف في رغبته في التوصل إلى أفضل الحلول الممكنة، ويمكن تقديم ذلك من خلال الاطلاع الدائم على الجديد في المجال والتعرف على الخبرات السابقة في كل فترة من الفترات الزمنية السابقة، والمعالجات التي جرى ابتكارها لتناسب الفلسفة الاجتماعية والفكرية والعقائدية الموجودة في تلك الفترة الزمنية، فحلول أيدي الأواني والمصبات والأشكال الخارجية لها تعددت في كل الطرز الفنية من الفرعوني والإغريقي والآشوري والساساني والقبطي والإسلامي، كل له سمة خاصة به تناسب فلسفة العصر الذي صنع فيه.

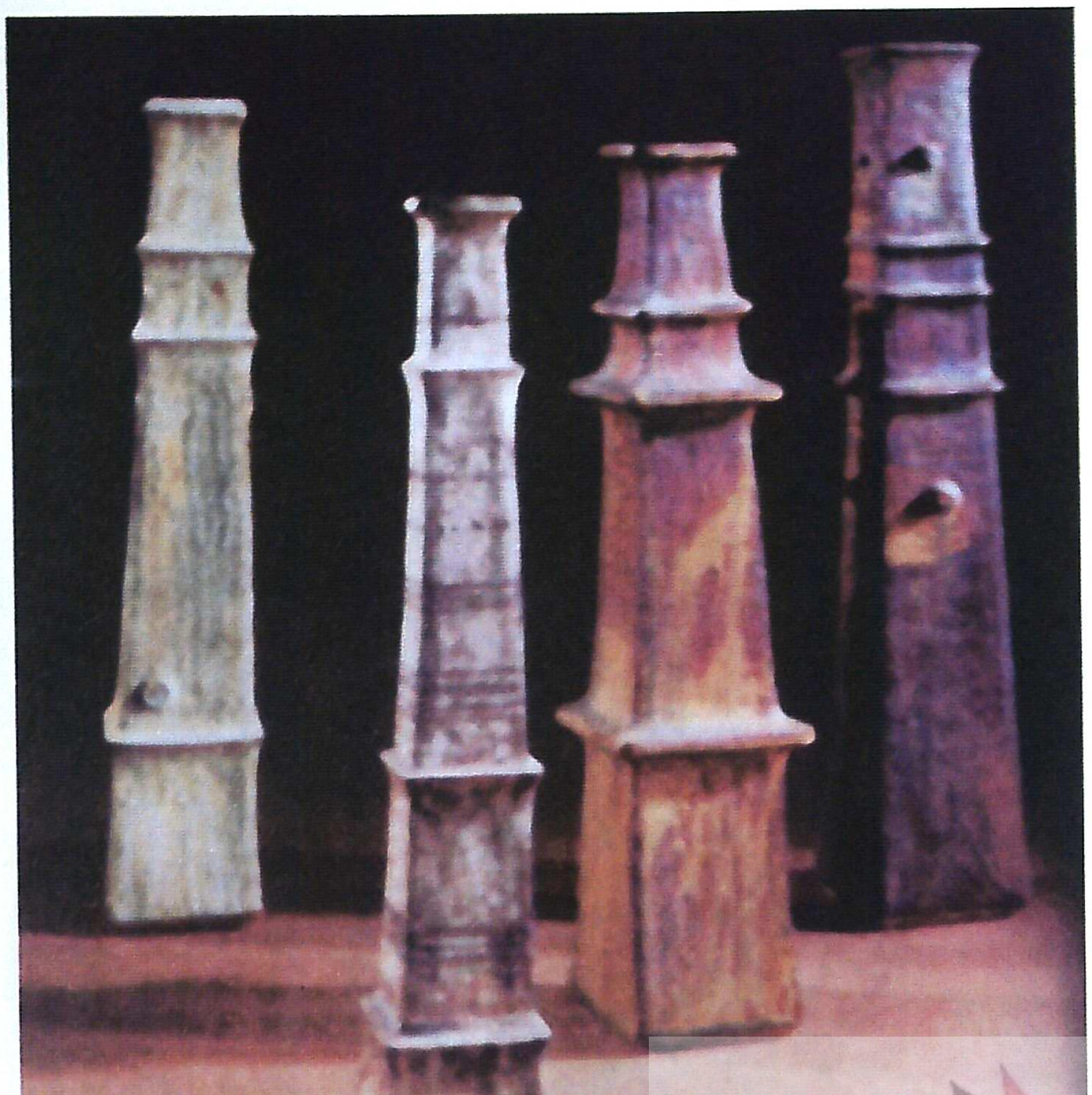
ونتيجة للتباين الواضح في الطرز الفنية المتعاقبة على شتى المجالات الفنية، نجد أن الخزف من الفنون التي تأثرت كثيرا بالتطورات الفكرية في الفن، فحاليا، كثيرا ما ينتج بعض المصورين أعمالهم بطريقة عشوائية غير منظمة، ثم يقوم هو نفسه أو المتذوق بتسميتها من خلال الإسقاطات النفسية التي بناها ذلك الشخص الفنان أو المتذوق، فهو هنا لا يوجد أي تنظيم مبدئي للعمل، غير أن هناك كثيرين على العكس تماما، وهناك فنانون توجد فيهم هاتان الصفتان معا، ففي بعض الأحيان يعمل الخزاف أشكاله ثم يخلع عليها وظيفتها فيما بعد، وقد يثار هنا مجال للمناقشة إذا كانت الوظيفة توجد أولا قبل التنفيذ أو أن الفنان ينفذ الشكل ثم تأتي الوظيفة أو التعبير فيما بعد.

ويجيب الدكتور محروس أبو بكر عثمان بقول الفيلسوف آلان على ذلك مفرقا بين الفنان والصانع بقوله: «إن الفكرة في الصناعة لا بد من أن تسبق التنفيذ ما دامت هي التي تنظمه وتحدده وتتحكم فيه، على حين أن الفكرة في العمل الفني يمكن أن ترد للفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفني، بمعنى أنها تتوالد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه، كما أن التنفيذ في الفن قلما يجيء مساويا للتصميم لأن الفكرة لا تسبق العمل الفني، بل هي كثيرا ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها».

وبعض الأواني الخزفية الموجودة في المتاحف، والتي نراها ونستمتع بها ونتذوقها إنما هي أشكال خزفية ذات قيمة فنية عالية قد تخطت الوظيفة المحدودة التي يظن البعض أنها جاءت من أجلها فقط. إن مبتكر تلك الأشكال قد يأخذ في الاعتبار علاقاتها ونسبها وهيئتها العامة الجمالية التي ساعدت في أن تحتفظ بقيمتها الفنية العالية حتى اليوم، إنه لم يقتصر تفكيره على ما ستؤديه تلك الأشكال من وظائف يومية، ولو كان الأمر كذلك لاستعاض عنها بأي أشكال أخرى غير جمالية، حتى لو اضطر إلى استخدام خامة أخرى غير خامة



قنينة خزفية من جزيرة كريت



أواني حديثة من أعمال ايان أولد

الطين، ولما عاشت تلك الأشكال وأمكنها أن تستحوذ على استجابتنا الجمالية لهذا اليوم، وبهذا المعنى ينمي الفنان الوظيفة المحدودة الضيقة، ليبدأ شكله في ممارسة وظيفة أكبر وأشمل وأكثر اتساعا في مجال تذوقها، فإناء حفظ أحشاء الموتى قد لا يتسع إلا لجزء من أمعاء شخص واحد فقط، لكنه يستطيع أن يمتع بهيئته الجمالية عدة أشخاص في وقت واحد.

لذلك لا يمكن مقارنة الوظيفة المادية البحتة بالوظائف الجمالية الحسية الواسعة الانتشار، تلك الوظائف التي تلبي حاجة إنسانية في نفوسنا يشترك فيها أغلب أفراد البشر المتذوقين لهذا الفرع من الفنون. ومن المؤكد أن الوظيفة في الخزف الحديث ليست قاصرة على الاستهلاك اليومي، بل يمكن أن تتعدى تلك الحدود لتصل إلى أن تصبح مجرد نقل أحاسيس أو تعبير معين، أو الإحساس بشيء يهدف إليه الخزاف ويقصد إلى توصيله لجمهور المشاهدين.

فالفن في جوهره وأخص معانيه تعبير عن الوجدان، وهنا تظهر مشكلة التعبير في الخزف وهي لغة فن الخزف التعبيري، ذلك أن الوجدان ليس في أصله خطوطا وألوانا وخامات وغيرها، ولا صورا إنسانية أو حيوانية أو نباتية أو جمادية، كما أنه ليس أنغاما موسيقية ولا كلاما منظوما، وإنما هو في حقيقته نوع من التخيلات التي تتأرجح بين التصورات المتلاحقة لتصبح واقعا، فهو أشبه بالذبذبات الأثيرية أو الشفافيات الميتافيزيقية التي لا ترى ولا تسمع، ويستحيل وصفها بالألفاظ أو بأي لغة أخرى محدودة المعاني.

ولكن إذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن التعبير عن هذا الوجدان بتلك الوسائل أو الصور المادية أو الحسية في مجال الخزف؟ فلقد حبا الله خامة الطين بجاذبية خاصة لدى جميع الأفراد الذين يتعاملون معها فهي تتمتع بسحر خاص، حيث يستطيع الفنان نقل أدق مشاعره من خلالها، وكذلك لطواعيتها التشكيلية وتأثيراتها المتنوعة.

ولقد اتجه فنانو الخزف الحديث في أغلب الأحيان إلى إهمال الوظيفة التي كانت شائعة لزمن طويل في استخدامات الحياة اليومية لتُستبدل بها ليست الوظيفة الجمالية فحسب بل وظيفة أكبر وأشمل الا وهي التعبير، ويؤكد الدكتور محروس أبو بكر عثمان أنه إذا طلبنا من الخزاف الحديث أن الإناء يجب أن يكون محتويا على تجويف معين لاستخدامه في حفظ السوائل أو غيرهما، فإنه يرفض هذا القول بحجة أن أي إناء معدني أو زجاجي آخر يمكن أن يفي بذلك الغرض، إذا كان هو الغرض الأساسي من إنتاج الشكل الخزفي، لكن إذا كان الغرض من إنتاجه منح قيم تعبيرية معينة لا تأتي إلا بهذا اللون وتلك الهيئة، فإن الخزاف الحديث، في سبيله إلى تحقيق ذلك الأمر والتعبير عنه، ليضحي بكل وظيفة استهلاكية زائلة عارضة يمكن الاستعاضة عنها في سبيل الوصول إلى القيمة التشكيلية التعبيرية، التي أجمع الخزافون حديثا على أنها الوظيفة الكبرى أو الوظيفة الأساسية للخزف الحديث، والتي يجب أن تنتمي إليها بقية الوظائف الأخرى الأصغر شأنا.

والعلاقة بين الخزف والنحت علاقة حتمية لما يتطلبه كل منهما للآخر، حيث يتضمن كل منهما عمليات إنشائية حيث التركيب والتشكيل، لكون الأواني الخزفية عندما تتشكل في الفراغ يصبح لها أبعاد ثلاثة، ويمكننا التعامل مع الأسطح بأي أسلوب تشكيلي، سواء كان بالحذف أو بالإضافة، ويرى الدكتور فؤاد السويفي بأن فن النحت يعتبر ضمن الفنون التي كانت، وسوف تظل، معبرة عن طبيعة الحياة والمجتمع، سواء كانت هذه الفنون قديمة أو حديثة، ولو رجعنا إلى المعاجم العربية لوجدنا الناتج عن عملية النحت يسمى «نحتا»، أو «نحتية»، وهو الاسم الذي يمكن إطلاقه على التكوين ذي الأبعاد الثلاثة التي تحوي هيئة «فورم form» ذات دلالة تعبيرية تعتمد على العلاقة بين الكتلة والفراغ، وتسميتها بالنحتية يميزها عن التمثال الذي كان نتاج النحت في الماضي، عندما كان النحت مسخرا في صناعة التماثيل، فلم يعد التمثيل إذن هو الأساس في العمل النحتي، بل أصبحت هناك القيمة المتمثلة في علاقات الكتل بعضها بالبعض الآخر، وفي علاقتها بالفراغ.

لقد أصبح النحت الحديث منذ ذلك الحين يعتمد على القيمة التجريدية أكثر مما يعتمد على تمثيل الطبيعة، ولم تعد القطعة النحتية تسمى تمثالا (statue)، بل أسموها نحتا (sculpture) أيضا. ويؤكد الدكتور سيد أبو الخير أن النحت بطبيعته هو عملية تعبيرية من خلال الشكل ذي الأبعاد الثلاثة. والحقيقة إن التعبير عن الأشكال (forms) المبتكرة يعمل على الوصل بين ما في داخلنا وما في العالم الخارجي وتشكيل الفورم تبعا لذلك، فهي هيئة تتناسب مع عالم أفكارنا، وبتطور هذه الأفكار تعكس لنا تصورات جديدة عن طريق الفورم، وبالأخص في مجال النحت.

وعندما نناقش مفهوم النحت الخزفي كثيرا ما يحدث خلط بين المفهومين، وأحيانا كثيرة يظن البعض أن ثمة فروقا جوهرية تفرق بين مفهومين الخزف والنحت الخزفي، فالخزف هو كل ما نتج من خامة الطين ثم يسوى في النار فيصير فخارا أو يطلى بالطلاء الزجاجي فيسمى خزفا، فدائما ما تحتوي منتجاته على الأواني والمنتجات النفعية، فلقد ظلت الوظيفة فترة طويلة ملتصقة به، أما النحت الخزفي فهو كل المنتجات التي تصنع من خامة الطين التي جرى حرقها، وهي دائما تحمل قيما تعبيرية، كما ظهر لنا في تماثيل الإنسان البدائي وقرابين المصري القديم وتماثيل الصينيين، واستخدام الفنانين لطينة الخزف كوسيط للتعبير في العصر الحديث، فدائما كلمة نحت خزفي تستدعي للسامع معنى خاصا لكلمة «نحت»، وهي تعني أن هناك سمة وجود شكل ذي أبعاد ثلاثة، ويحمل فكرة ذات مغزى تعبيري يعبر عنها ذلك الشكل، وأما كلمة «خزفي» فهي تعني أن تلك الفكرة منفذة بخامة الطين، مستخدما أحد أساليب التشكيل اليدوية للخزف، بعضها أو كلها، للتعبير عن الفكرة المجسمة واستكمال المنحوتة الخزفية بحرقها وتلوينها للتأكيد على التعبير، فالأواني الخزفية بعدت عن مضمون النحت الخزفي المعبر لأنها تحمل الوظيفة، مع أن الأواني الخزفية تشترك مع النحت الخزفي في أنها ذات ثلاثة أبعاد ولكنها لا تحمل قيمة تعبيرية، مع أن بعض الأواني الخزفية من الممكن أن تقوم بتوصيل قيم بالغة في الجمال، من حيث إضفاء قيم تشكيلية تخدم فيها فكرة يقوم الإناء بتوصيلها جيدا أبلغ من أن يقوم الفنان بنحت مجموعة من الأشخاص والعناصر، التي تخدم الموضوع المراد التعبير عنه.

ويؤكد لنا الخزاف الراحل الدكتور كمال عبيد أنه لا يوجد هذا المصطلح في التربية الفنية ومناهجها، ولكنه يطلق على التماثيل المصنوعة من الطين المحروق (terra cotta)، ويطلق اليوم على أعمال الخزافين والنحاتين الذين يقومون بعمل تماثيل من الطين المحروق، وحاليا أصبح مصطلح النحت الخزفي يجري التعامل به داخل بعض الكليات الفنية مع بعض تحفظات من أساتذة الفنون عليه، على رغم الانتشار الذي

يشهده كل يوم في قاعات الفنون وبيناليات الخزف العالمية.

فالخزف، كمفهوم، يعرفه لنا الدكتور محمد اسحق قطب بأنه خامة يصنع منها التماثيل، سواء كانت من الفخار المحروق أو المزجج أو البورسلين، من هنا يمكن تحديد مصطلح النحت الخزفي (ceramic sclupture)، بأنه يعادل الطين المحروق (terra cotta)، سواء كان فخارا أو أضيف إليه الجليز بعد الحريق، وهو عمل نحتي صنعه النحات بخبرات وتقنيات الخزف بمفهوم فن النحت، فجمع بينهما في تفاعل منسجم، وأوجد هذا النوع من الفن من دون الاقتصار في تناوله على النحات أو الخزاف أو المصور، فجميعهم أبدعوا في هذا الفن باختلاف المداخل والخبرات والمفاهيم، فالنحت الخزفي خامة وشكل وتعبير وتقنية، فخامة الطين شكّلت بجماليات فن النحت لتعبر من خلال تقنيات خاصة بها من تشكيل وحريق ومعالجة سطح قبل الحريق وبعده.

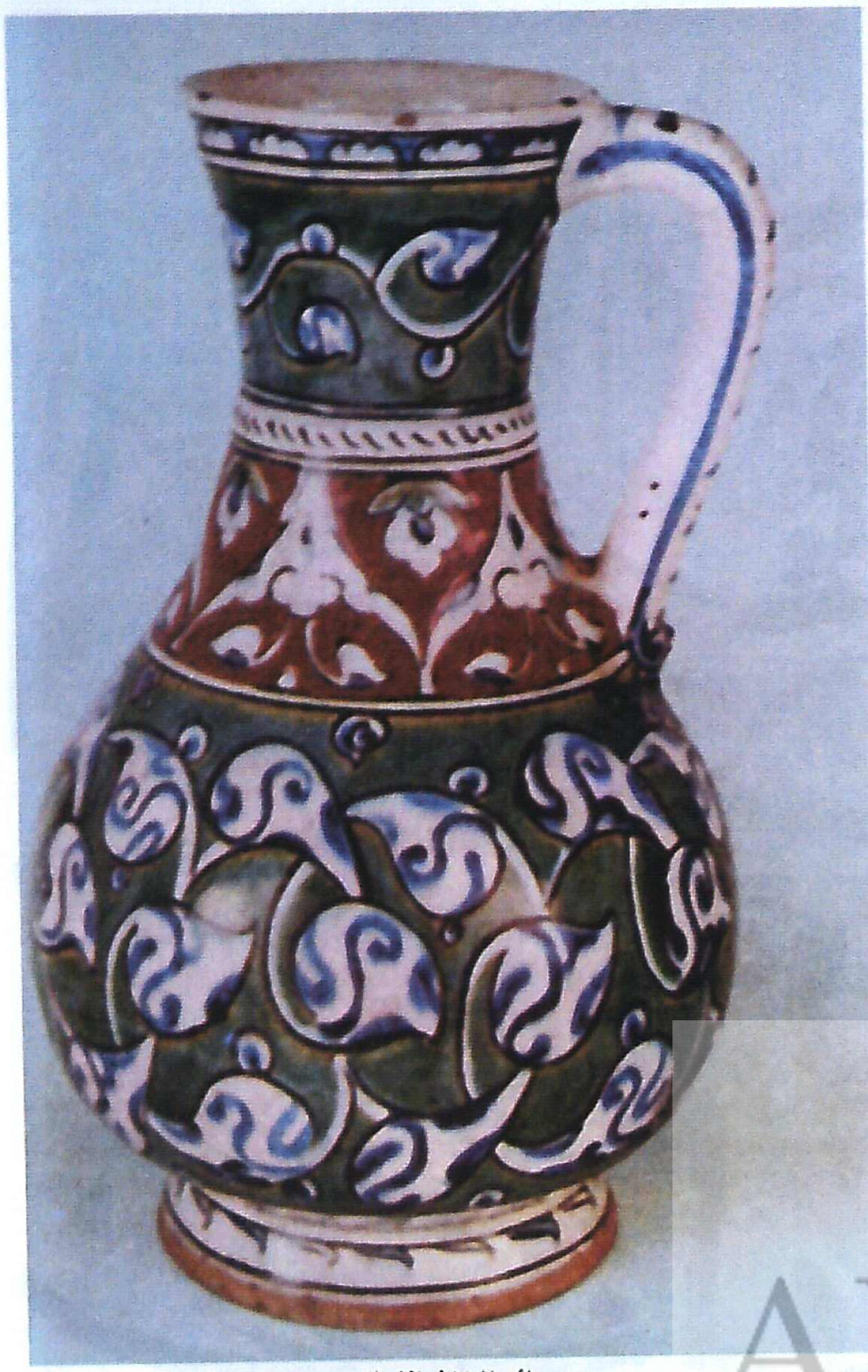
شهد فن العصر الحديث إقبالا شديدا على الخزف من جميع فناني العصر الحديث، منهم المصورون والنحاتون والحفارون، ولعل من أبرزهم بيكاسو الذي استغل مهارته في التصوير على الخزف للتعبير، وانهال عليه بشحنته التعبيرية الجريئة من دون خوف من قواعد تشكيلية لفن الخزف، وأنتج منحوتات خزفية رائعة الجمال والتعبير، كما ظهر ذلك في منحوتات جوجان وغيره من الفنانين الذين تعرفوا إمكانات الخزف التعبيرية، فلقد ارتبطت فلسفة الخزف الحديث المعاصر بفلسفة الخزف النحتي، ذلك الخزف الذي يعتمد على تغيرات وتحولات متنوعة في مسار أشكاله ومعالجة سطوحه بالملامس والألوان، كما أن الأواني الخزفية والأشكال الخزفية النحتية التي صنعها بيكاسو، وأصبحت جماهيرية فيما بعد، قد لا يعتبرها النقاد أنها ذات قيمة خزفية عالية، فيأخذ عليه بعض النقاد أنه، على سبيل المثال، صنع ثقبا من حواف بعض أوانيه حتى يمكن أن يعلق الإناء منه، وكذلك وصفه بعض النقاد بالمزخرف، وهو يعامل أشكاله الخزفية في كثير من الأحيان، كما لو كانت لوحات تصويرية عليه أن يأتي بالفكرة ليسقطها على السطح، فقد عمل بيكاسو على تحرير الخزف من قيود الصنعة القديمة إلى آفاق وإمكانات الخزف التعبيرية بجرأة عما يجول بفكره وخواطره، ففي شكل الطائر الخزفي الذي أنتجه تتضح فيه مهارة الفنان بيكاسو في استخدام عجلة الخزاف، مع إضافة التشكيل اليدوي إليها لإخراج شكل مبسط لطائر يؤكده بضربات لونية حادة وجريئة. تذكرنا ببيكاسو المصور الذي لا ينفصل عن بيكاسو المحب للخزف.

وعندما نتناول بالدراسة خزف العديد من الفنانين الكبار، نرى خزف ميرو الذي أصبح له في نهاية الأمر مكان مرموق بين الخزافين والنحاتين وليس فقط بين كبار المصورين، ذلك عندما أصبح الخزف خامته المفضلة والاتجاه المحبب إلى قلبه الذي يفرغ من خلاله شحناته الانفعالية، خلال تشكيلاته الرائعة التي تمثل بحثه عن الجديد والجريء وغير المألوف، وكلها معان ترتبط بأعماله التي تؤكد محاولة تحرره من كل القيود، الأمر الذي جعل خزفه في نهاية الأمر يشبه الصخور والأحجار الخام.

ولشدة القيمة التعبيرية الموجودة في الخزف، أقبل عليه كثير من المصورين والنحاتين لما يتمتع به من حساسية شديدة للتعبير عن إحساس الفنان، وكذلك طواعية خامة الطين في التشكيل والحصول على التأثيرات الجمالية المختلفة، ولنا في العديد من الفنانين المصورين والنحاتين أكبر دليل على ذلك لما اكتشفوه من قدرة الخزف الهائلة على التعبير والحساسية المرهفة إلى جانب المتعة، ومنذ ذلك الوقت جرى تجديد ظهور النتاج الخزفي ذي الطابع التعبيري.

والخزف الحديث يساعدنا على معرفة الخصائص التي تميز تطور الأفكار للفنانين، فعندما يقوم الفنان بعمل فني، فلا بد من وجود فكرة معينة تثار في الذهن بشكل غامض، إنه يعرف عناصر تلك الفكرة ولكنه يجهل ملامحها الدقيقة، وعندما يبدأ في التنفيذ تأخذ تلك الملامح في الوضوح شيئا فشيئا، وتظهر للفنان أفكار أخرى وتداعيات أخرى لتلك الفكرة، قد تكون تلك التداعيات نجمت من خطأ معين أثناء التنفيذ، فيقوم هو بتنقيتها ويجعلها رئيسية في عمل آخر بعد أن كانت فرعية في الفكرة الأولى، وهذا ما يسمى بتوالد الأفكار.

فمن الملاحظ في أعمال الفنانين بوجه عام وجود عنصر ثابت يتكرر في أعماله أحيانا، أو أسلوب ثابت في المعالجة التشكيلية مع تغير الموضوع وأحيانا في اللون، فإننا نعرف أعمالا لبعض الفنانين عند مشاهدة أعمالهم قبل أن نعرف أسماءهم، وقد أصبح التعبير بالخزف الحديث يستلزم من الفنان فكرا واعيا وثاقبا حول الفكرة التي يقوم بتنفيذها، فهو يقوم بعملية التصميم المبدئي عن الفكرة المراد التعبير عنها، وعند التنفيذ تختلف تماما، وأحيانا تتطور الفكرة بعناصر أخرى تكون أكثر تعبيرا، يستوحي فيها الفنان تعبيراته مستثمرا إمكانات خامة الطين والإمكانات الابتكارية الخاصة بطبيعتها، سواء في الملامس السطحية وما تبوح به من تعبيرات، أو بإمكانات عملية الحريق والألوان وإمكاناتها التعبيرية، كذلك بما يستدعيه العقل من قيمة فنية تشكيلية في كيان المنحوتة الخزفية من خلال اتجاهات الأسطح في النحت ذي الأبعاد الثلاثة لكي يتشكل الفورم تبعا للفكرة، وبما يتناسب مع عمليات وقواعد وتقنيات الخزف أيضا من المحافظة على السمك



من روائع الخزف الإسلامي

وتغيير الفكرة وتطورها للمحافظة على جسم المنحوتة الخزفية، والاستفادة من طرق التشكيل اليدوية للخزف للتعبير عن فكرة معينة، كان يقوم بالتعبير عن الفكرة بأسلوب الحبال الطينية أو التشكيل بالدولاب من دون الأساليب الأخرى، رغبة في الحصول على شكل مجوف أو سمك متساو مع الدخول والخروج مع الأسطح، رغبة في بناء الفكرة بأسلوب بسيط يناسب الفكرة والخامة والتقنية لتوصيل التعبير المرغوب.

كل هذا من الممكن أن يقوم به الخزاف في التعبير عن الفكرة الواحدة مراعيا فيها القيم النحتية تشكيليا، وقواعد الخزف وأساليبه بما يتناسب مع التعبير عن الفكرة، فهو يقوم بعمليات عقلية من تخيل وتصور ومهارة، في وقت واحد، تعكس فيه تلك المنحوتة الخزفية التطور الفكري للفنان عن الفكرة، ولنا في بعض أعمال الخزافين ما يميزهم بسمات مشتركة في أعمالهم، ويتضح فيها التطور في المعالجات التشكيلية والتعبيرية.

وسيظل الخزف من أهم المجالات الفنية، التي يمكن التعامل معها في شتى العلوم والفنون، وأقدر الخامات التي تناسب التطور التكنولوجي الذي يشهده عصر المعلوماتية والتطور التكنولوجي الذي استفاد كليا من الخزف، وطوره ليناسب وظائف طبية سمعية وبصرية ووظائف كيميائية ونووية ووظائف كهرومغناطيسية ووظائف لاسلكية في أجهزة التليفونات المحمولة ◆

من الخزف السيلادوني - كوريا

كأس من الخزف الحجري

ARCHIVE
Archivebeta.sakhrit.com

لوحة الأرض لبيكاسو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العمل الفني وهيمنة الكتبة

سميرة اليعقوب - الكويت

كثيرا ما يدور تساؤل من قبل الفنانين أو الجمهور مفاده: ما مدى سلطة الناقد، وما حدود هذه السلطة، وما مداها؟

وأي الطرفين أبصر بطبيعة هذا العمل: أهو منشئه وصاحب خطوطه (الفنان)، أم هذا الغريب الذي يستقبله إما محتفيا به أو زاهدا فيه؟

وفي كل الأحوال ليست هناك إجابات مطلقة في مجال يحتمل عادة الخطأ أو الصواب، ولكن غالبا ما نرى أن الفنان يندفع عادة إلى الفن راغبا وهاويا، متأثرا بجمال التصوير في القصيدة وأسر الكلمة في التعبير، من حيث جمالية اللغة العربية وآدابها (وهذه الأخيرة هي حالتي الخاصة)، لاعتقادي أن ثمة رابطا بين كل صنوف الإبداع، وأي إبداع من شأنه أن يساهم في ميدان الثقافة المرئية بما يخدم الحركة الفنية التشكيلية في الكويت.

إن الفطنة لما في العمل الفني من روعة وجمال، والنفاذ إلى أسراره البعيدة، ثم نبش الغطاء عن هذه الأسرار أمر غير سهل، ولا يؤتاه كل أحد.

إنه عمل يحتاج إلى خبرة طويلة وثقافة واسعة، وفطنة لا تتفق إلا للعباقرة من النقاد.

ويوشك بعض النقاد أن يعد النقد - بسبب من هذا - لونا من الإبداع وضربا من ضروب الإنتاج الفني وتحديد معالمه.

ومن هنا، فإن من أوجب واجبات من يتصدى للنقد الفني المعرفة به والقدرة على تذوقه والنفاذ إلى بواطنه، فإذا كان محروما من هذه الأدوات ترك الأمر لغيره من ذوي البصر والبصيرة.

وتحضرني عبارة مأثورة للشاعر العظيم المتنبي، يرددها التاريخ الأدبي من شاعر عظيم لنقاده، حين يسأل عن شعره أحيانا فيقول: «اسألوا ابن جني فإنه أعلم بشعري مني».

إن العمل الفني عالم مستقل بذاته، وهو عالم متكامل يحتوي على مقومات الفكرة والوجود والتفسير والتحليل. ولا نزال حتى هذه الساعة، نقرأ آلاف الآثار الفنية التي تعود إلى آلاف السنين، من دون أن يحول بيننا وبين فهمها والاستمتاع بها حائل.

إن العمل الفني الجيد لا ينال منه البغض لمنشئه ولا الزمان أو المكان الذي عرضه فيه، لأن بقاءه وخلوده مرهونان بعامل الثراء الذي ينطوي عليه، وما يبلغ من آفاق بعيدة من الدلالات ربما لم تكن تخطر في بال صاحبه على الإطلاق.

ومن الخطأ أن نسمي كل كتابة في التشكيل نقدا، وحين تمتزج رؤية الكاتب بمشاعره الخاصة وأحاسيس الكراهية والحب لديه، فقد نأت كتابته عن موضوعيتها، وصارت مجرد رسائل ملغومة من شأن الزمن أن يفجرها فلا تظل منها سوى الشظايا.

ومن الطريف أن نجد معيار النقد عند أحدهم «لوحات الهواة معلقة جنبا إلى جنب مع لوحات من سبقوهم من الرواد!!»، وآخر ينتقد حجم الإطار أو صغر اللوحة وكبرها.

أما آن الأوان في زمن التخصصات أن يعيش كل قلم في دائرة تخصصه أو لقمة عيشه إن كانت هدفا، وألا يتصدى من حرم أدوات النقد الفني لنقد الأعمال الفنية، مستغلا رحابة صدر الجريدة التي يعمل فيها، مطلقا قلمه لينال من أصحاب الأعمال الفنية في ذواتهم متوعدا بالنيل منهم؟!

أليس من الأولى أن يقوّم هذا المرء ذاته ويتجه إلى المجال الذي يعود بالنفع عليه في تخصصه، ويقدر الجريدة التي أفسحت صدرها له صونا لقيمة الكلمة؟!

إن الهبة الكبرى التي يقدمها الناقد المتخصص والفنان الواعد إنما هي توسيع حس الحياة فينا بدفعنا إلى التأمل في عالم أفسح وأعرض وأعمق، فالفهم المتجدد للأعمال الفنية عامل مؤثر في بقائها وخلودها.

ولو رهنت الأعمال الفنية بشطحات الكتبة غير المتخصصين، لعدمنا العطاء المتجدد الذي نبتغيه عن بيئتنا الفنية، ولقبرت جهود بسبب عوامل الهدم التي لا تعرف طريق السداد.

فلو عدنا إلى معظم الكتابات التي تنشر حول التشكيل، لوجدناها مجرد تهويمات لا علاقة لها بعلم التشكيل، أي أنها «طوباوية»، لأن النقد التشكيلي أصبح علما بعد أن تشعبت مدارسه، فهل يعرف معظم من يكتب التشكيل اليوم أبجديات اللغة النقدية بدلا من أن يطاردوا مكان اللوحة وأين هي معلقة؟! وكم طول السلسلة التي تحملها؟

حبذا لو أن كل امرئ دخل هذا المجال عرف قدر نفسه، ومحا أميته التشكيلية قبل أن يفكر في تهجي لوحات الآخرين ◆

للوهلة الأولى لا تبدو هذه الرسوم واللوحات التي تنتج في مركز نسائي يدعى مركز جاناكبر في نيبال، وتعرض في دول مثل أمريكا وبريطانيا وألمانيا وبلجيكا، من عمل نسوة أميات لم يغادرن قراهن يوما، ولا عرفن شيئا عن تطور الفن في العالم المعاصر، ومع ذلك تظل هذه الحقيقة المدهشة ماثلة للعيان، ويكاد المشاهد لا يصدق عينيه: هل وصل تأثير الفن الغربي الحديث إلى هذه القرية النائية في نيبال، أم أن فناني الغرب جاءوا إلى هذه المناطق واستعاروا أساليبها الفنية؟

لم يحدث هذا ولا ذاك، وإنما هي معجزة الفن التي تظهر هكذا، وتتردد أصداؤها في الأرجاء، فيجد الفنانون أنفسهم في مدرسة واحدة على تباعد الأمكنة واختلاف الأزمنة.

نساء مركز جاناكبر

نساء نيبال ينافسن أشهر الرسامين

الكويت - محمد الأسعد

فنانات جاناكبر اكتسبن الاعتراف سريعا بعد وقت قصير من إنشاء المركز الذي جمع بينهن في العام ١٩٨٩ في قرية «ميثل» النيبالية، إلا أنهن لم يأتين من فراغ، فالرسم والتصوير ذوا جذور عميقة في موروثاتهن، ويمارسان في مناسبات عديدة: مناسبة الزواج وبناء البيت الجديد، ومناسبة إقامة مهرجان «ديباوالي»، حيث ترسم النساء أشكالا وتصاميم حيوية على جدران بيوتهن الطينية. ومن أجل إغراء آلهة الثراء والنعمة «لاكشيمي»، نجدهن يرسمن صور الأفيال والطاووس رمز الرفاه، مثلما يرسمن صور نمور وطيور وحيوانات أخرى. ولأن نيبال تتعرض لأمطار الرياح الموسمية، فإن هذه الرسوم الجدارية سرعان ما تذوب وتتلاشى، ليعاد رسمها مرة أخرى في مناسبات أخرى.

طاووس ملتف - بولابا ماندال

أسماك - ميثلشواري كارنا

من الطين إلى الورق

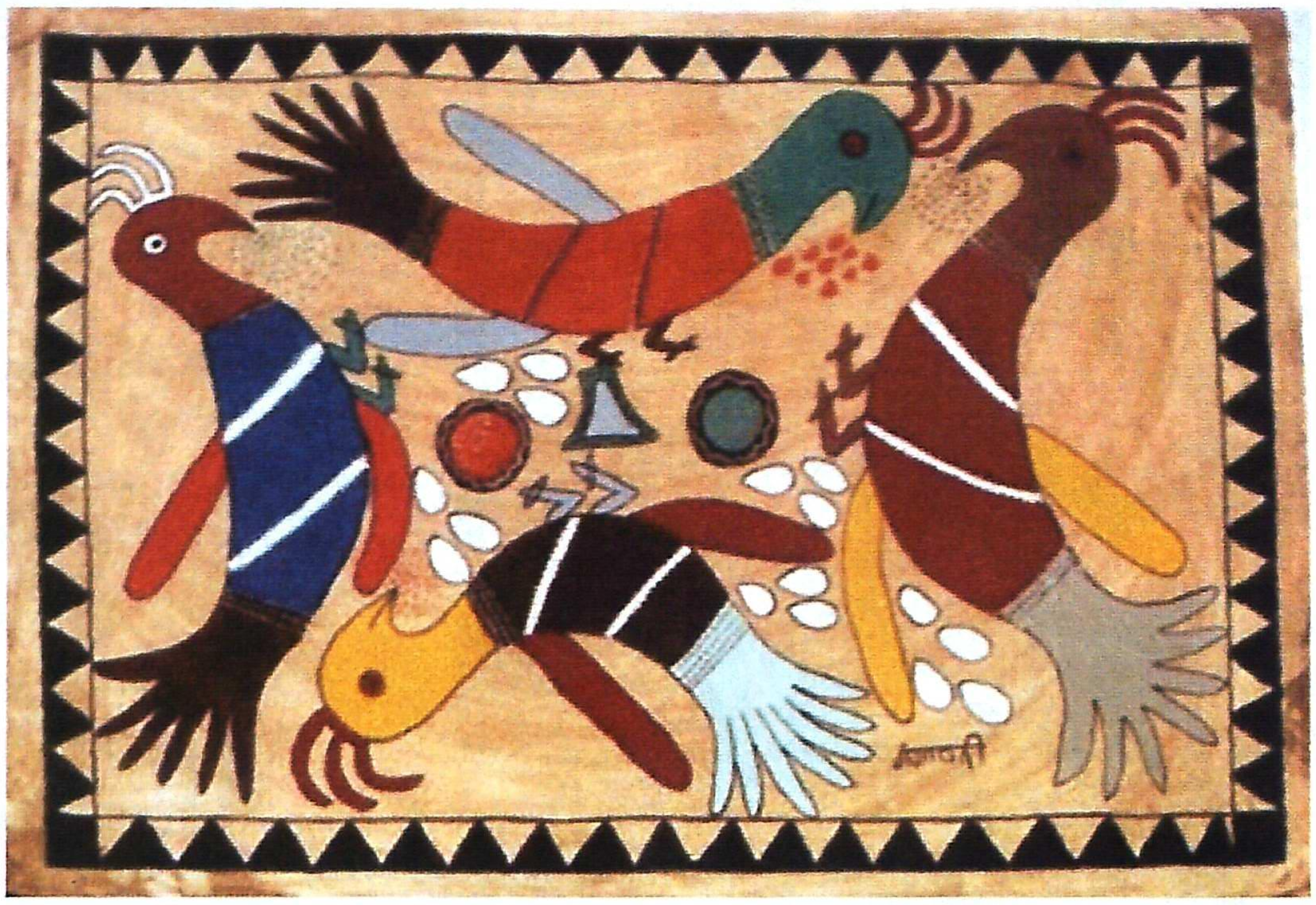
ويشتهر مركز جاناكبر الآن بلوحاته الملونة المرسومة على الورق بعد أن اختار المركز مجموعة من النسوة الموهوبات، وبدأ في تعليمهن تحويل الرسم على الجدران الطينية إلى رسم على الورق. وجاءت هذه المجموعة من قرى متفرقة، وأخذت في تطوير مهارات

تصميمية وأخرى خاصة باستخدام الألوان والخطوط. وبعد عدة تجارب اتخذ المركز قرار الرسم على ورق مصنوع يدويا في نيبال يدعى «ورق دافني»، وهو ورق يمتلك ملمس الجدران الطينية الخشن. وبعد تجارب أخرى في استخدام أقلام التلوين، بدأت النساء في استخدام فرشاة الرسم، وتجربة استخدام الأصباغ المحلية المخلوطة بالحليب، إلى أن استقر الأمر على استخدام ألوان الأكريليك الصالحة للرسم على الورق النيبالي، والتي يمكن صناعتها بيتيا. وهكذا ظهر في المركز شكل لوسيط فني محلي خاص أصبح يدعى «لوحات جاناكبر»!

محلية حادة

أقيم أول معرض لأعمال نسوة المركز في العام ١٩٩٠ في المكتبة الأمريكية في العاصمة النيبالية «كاتمندو»، وقد أقيم مباشرة بعد ظهور الحركة الشعبية من أجل الديموقراطية في نيبال. ومع شيوع روح الديموقراطية الجديدة، استقبل هذا الفن القادم من جنوبي البلاد استقبالاحارا، وعلى أثره قدم صندوق الأمم المتحدة، من أجل تنمية النشاط النسائي، دعمه للمركز، وشاركت في الدعم مؤسسات خيرية أخرى، وبدأ فن نساء جاناكبر في الازدهار وكذلك المؤسسة التي ترعى نشاطهن.

وتشكلت نواة قوية من النساء، لا يعرف معظمهن القراءة ولا الكتابة، ولم يسبق لهن أن شاركن في أي نشاط مؤسساتي من قبل، فبدأن في التردد على المركز من مختلف الخلفيات الاجتماعية، ويمارسن عملهن في جو متحرر من ضواغط حياة القرية. وبدأت النسوة، بسبب الارتباط بتطور المشروع، بالالتفات إلى جوانب جديدة عليهن، مثل تقديم لوحات تعارض تعاطي المخدرات، أو تدعو إلى الرعاية الصحية، أو تشجع على المشاركة في الحياة السياسية. وخلال كل هذا، نجدهن يظهرن اعتزازا بثقافتهن الموروثة، فهن يصورن طقوس القرية أو الإلهين راماوسيتا اللذين تزوجا وفق الأسطورة الشائعة في قرية جاناكبر، ويغنين الأغاني أو يروين حكايات الآلهة


أربعة طيور - جانجاواتي داس

نساء يلتقطن العدس - ديماني ماندال

ركوب الدراجات إلى المركز - هيرا كارنا

الهندوسية، ويرسمن مشاهد من ملحمة «الراماياتا» أو قصص «ميثل» الشعبية، وغالبا ما نجد لديهن مزجا بين عناصر قصصية متعددة أسطورية وواقعية.

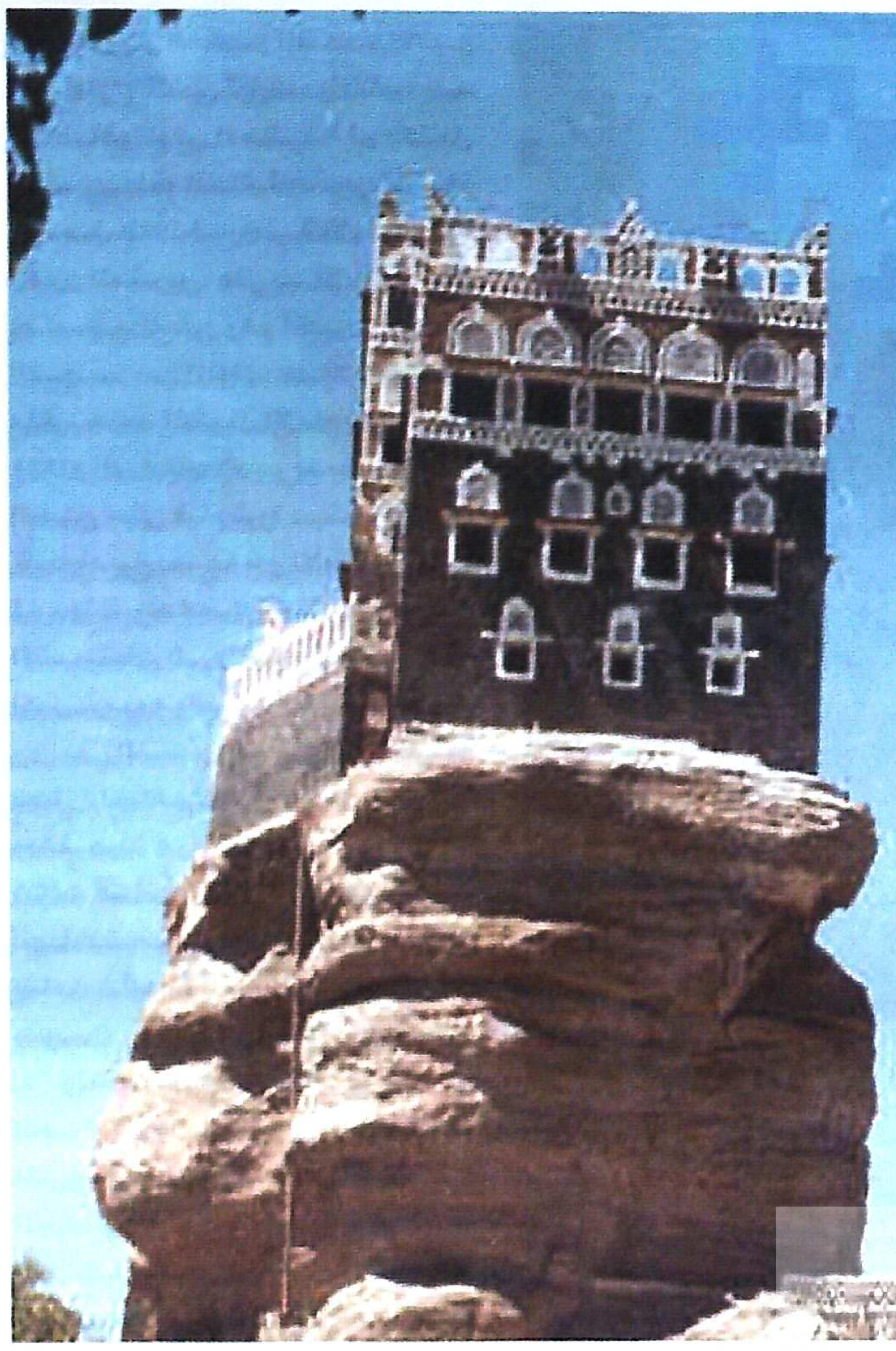
نماذج نسائية

من الشخصيات المثيرة للاهتمام في هذه المجموعة «أنوراجي» التي تعد أكثر الفنانات غرابة، فهي امرأة برهمية في أواخر الخمسينيات من عمرها غير متعلمة وشديدة التدين، ومشهورة بقدرتها على رواية الحكايات الموروثة، وتجيء إلى المركز كل يوم حافية القدمين بعد أن تمر على المعبد القريب، ثم تجلس لترسم، وتغفو قليلا بعد الغداء، ثم تعود إلى الرسم بتركيز بالغ كأنها تقوم بمهمة دينية. وتظهر في لوحاتها مشاعر روحية غامرة، وتتميز بأنها تملأ فراغ اللوحة تماما بعناصر متحدة.

الشخصية الأخرى هي «جابو» التي بدأت مهنتها الفنية بثلاث لوحات: طاووس ونرجيلة، ونمر ضاحك وزوجين من الفيلة حاملين. وتدريجيا بدأت ترسم موضوعات أخرى، فهي تحب أن ترسم ما تراه وتسمعه، مثل حكاية امرأة تزورها الأشباح، أو مشهد من فيلم هندي.

«سيتا» و«ميثلشواري» و«فوليا» رسامات يجمع بينهن أنهن من طبقة «كاياشيا» ذات المرتبة الاجتماعية المتواضعة، وقد استخدمن أسلوب طبقتهن في رسوم غير تقليدية، أي متحررة، وغالبا ما يستعرن صورا موجودة في غرف زفاف أناس طبقتهن، مثل القمر والشمس والببغاوات والأسماك واللوتس والقصب. وترسم «سوهاجباتي» رجالا صارمين يشبهونها من حيث الملامح، وتتميز رسومها بأنها ذات تكوين متكامل؛ بيوت تشبه الصناديق، وباصات نقل بألوان جريئة تملأ فضاء اللوحة كله.

وعلى رغم المنشأ الاجتماعي والتعليمي لهؤلاء النسوة، والحياة القروية المشتركة، فإن لكل واحدة منهن تقريبا فرادة في الأسلوب، لا يمكن أن تخطئها العين أبدا على رغم تنوع الموضوعات، بحيث لا يحتاج المرء إلى رؤية التوقيع على اللوحة ليعرف صاحبتها ◆



كطقس لازم من طقوس العرس الصنعاني.. تأتي نزهة ثاني أيام العرس إلى وجهة واحدة يعرفها الجميع، حيث تزدحم الطريق في صباحات أيام الجمع بمواكب العرسان الخارجة من المدينة، لتتجمع قرب حافة هضبة شديدة الانحدار، وتشكل الجموع حلقات لكل عرس على حدة، تُقرع الطبول وتُمتشق الخناجر، وتبدأ رقصات الفرح المطل على جنة من جنان الله في الأرض... هي وادي ضهر (١٢كم شمال صنعاء) الذي تتوسطه عروس القصور اليمنية «دار الحجر».... يقف الجميع بعد الرقص على الحافة لتعبَ أرواحهم ما شاءت من خضرة الوادي، وتلتذ أعينهم بتأمل درته المعمارية التي يغوي سحرها الناظرين، فتسيل مواكب الأعراس إليها كقطرات شوق على خد المنحدر.

بُني في أواخر القرن الثامن عشر

"دار الحجر".. رومانسية التصميم وعبقرية البناء

عبد الله ناصر الحرازي - اليمن
تصوير: هادي الشبوطي

إنه أحد أشهر وأجمل القصور الملكية والمعالم السياحية في اليمن، أطلق عليه «دار الحجر» لأنه بني على صخرة كبيرة تتموضع وسط الوادي، منفصلة عن الجبل الخلفي لتشكل منصة يندر أن يحظى بمثلها قصرٌ آخر.ولم يأت شغف اليمنيين بهذا القصر الملكي التاريخي عن ندرة بمثل روعة معماره وتميزه، إذ لا يوجدفي اليمن ما هو أكثر من القلاع والحصون والقصور التاريخية، بل إن مدينة كاملة هي مدينة صنعاء القديمة كل مبانيها تطابق تقريبا الطراز المعماري لدار الحجر في الشكل الخارجي والمواد المستخدمة في البناء، بل وتتفوق عليه في القدم بعشرات القرون.وعلى الرغم من ذلك، فقد استطاعت هذه التحفة المعمارية الفنية أن تنفرد بمساحة واسعة من الوجدان اليمني الشعبي والرسمي منه على حدٍ سواء..

فليس إلا الفن وحده القادر على بعث الطفولة الجمعية لمجتمع يعرف بشدة مراسه وحدة مزاجه حتى من دون أن يشعر، كما يتجلى ذلك في ظاهرة استحياء الأماكن والأشياء التي يمارسها سكان صنعاء على الأقل مع هذا القصر، حين يتقاسمون معه أفراحهم تماما كما يتقاسم أطفالهم الحلوى مع دماهم وألعابهم الأثيرة.

لقد تعدى تعامل اليمنيين مع هذا القصر كأحد أهم وأشهر المعالم والمزارات السياحية إلى حالة هوس غير معلن، حيث نرى صوره منطبعة كعلامات تجارية على ما لا يحصى من المنتجات، ابتداءً بقناني أكثر أنواع المياه المعدنية رواجا، مرورا بتطريز صوره على بعض الألبسة وأنواع من السجاد الأرضي والحائطي، ووصل الأمر إلى التعامل السياسي. استخدمت صورة دار الحجر كرمز انتخابي لبعض المرشحين، وأخيرا حمل آخر إصدار نقدي يمني فئة الخمسمائة ريال صورة لدار الحجر.

عدة أسباب تضافرت ليكتسب دار الحجر تميزه وتفرده وشهرته، غير أنها في مجملها لا تعني إلا الفن ولا تفضي إلا إليه، وهنا يتجلى السر الذي تصبح معه أي تبريرات أو شروح أخرى غير ذات قيمة وربما خادشة، للروعة التي تكتسبها الأشياء بعد لمسة سحرية لا يقدر عليها إلا الفن، عدة فنون امتزجت لتكوّن هذه الدرة الفنية، ابتداء بفن اختيار الموقع مرورا بفن التصميم وانتهاءً بتركيبة فنية معنوية، امتزج فيها السياسي والتاريخي بالأسطوري لتلتف تلك الباقة بغموض شرقي أنيق باعث لألق التساؤل وشهوة الاكتشاف.

وتشير المصادر التاريخية إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي - إبان السيطرة العثمانية الاسمية على اليمن - لتحدد تاريخ بناء هذا القصر، ولكنها لا تغفل عن ذكر أنه بني على أنقاض قصر سبئي قديم كان يسمى «حصن ذو سيدان». وأعمال النحت القديمة الموجودة في الصخرة المقام عليها القصر كالمقابر الصخرية وغيرها، تؤكد هذه اللمحة التاريخية المقتضبة، التي لم نجد مزيدا عليها فيما طالعناه عن تاريخ دار الحجر قبل القرن الثامن عشر الميلادي، حين رغب الإمام المنصور علي بن العباس ملك اليمن، في تلك الفترة، في بناء قصر كمنتجع صيفي له في منطقة وادي ضهر أحد أجمل المنتزهات الريفية المكتظة بالبساتين والقريبة من العاصمة صنعاء.

وقد عرف الإمام المنصور بولعه الشديد بكثرة الزواج وبناء الدور والقصور، حتى أنكر عليه الناس ذلك، لاستنزافه خزينة بيت المال لكثرة ما ابتنى منها، ويروى أنه بنى ذات مرة قصرا كبيرا وفخما وسط صنعاء أسماه «دار الطواشي» ليقدمه مهرا لعروس أرادها، وقد احتفظ الضمير الشعبي برفض الناس لهذا البذخ بأهزوجة، كان يرددها الأطفال حتى وقت قريب في ألعابهم الجماعية تقول:

دار الطواشي
ما منّها شي

وعلى الرغم من كثرة قصور الإمام المنصور، إلا أن قصرا واحدا منها هو «دار الحجر» سيخلّد ذكره، وقد عهد في مسألة تصميم هذا القصر والإشراف على بنائه إلى وزيره الأديب والشاعر علي بن صالح العماري المتفرد في عصره بعلم الهندسة المعمارية، وكان قد صمم للمنصور و لغيره العديد من القصور، غير أنه في هذه المهمة مازج بين روح الشاعر والمهندس في آن، وصبّ عصارة الرقة والعبقرية في هذه الرائعة المعمارية حتى آخر قطرة ، وربما أوحت إليه روح الشاعر المستشفة أن يبالغ في إكرام ملكه وولي نعمته المنصور في تصميم غاية في البراعة لقصره الذي سيصبح قبره أيضا في آخر المطاف، إثر عودته إليه جريحا من معركة شرسة مع القبائل، الذين سيتمكنون من اللحاق به ومحاصرة القصر واقتحامه ليرمى في النهاية رأس الإمام المنصور من أعلى قمة في القصر، ويدفن بعدها مع حرسه وحاشيته في أحد بساتينه.

> "
> تظهر براعة هندسة القصر من الخارج في واجهاته ذات الاتجاهات المدروسة بعناية، مما يمكن من الحصول على عدة مناظر خارجية مختلفة تماما، فلا يكاد الناظر إلى القصر من جهة ما يصدق أنه القصر نفسه لو نظر إليه من جهة أخرى
> "

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وظل دار الحجر القصر الأثير لدى الملوك الذين توارثوه وأضافوا إليه ما أضافوا، وفي الحقيقة لم يكتمل القصر بهيئته الحالية وبأدواره السبعة وملحقاته الخارجية إلا في بداية القرن العشرين، على يد الإمام يحيى حميد الدين وهو آخر من تملك القصر من الملوك، حيث انتقلت ملكيته بعد اغتيال الإمام يحيى عام ١٩٤٨م إلى ابنه الأمير سيف الإسلام الحسن حتى قيام ثورة سبتمبر ١٩٦٢م، حيث أصبح بعدها من الأملاك العامة للدولة، وسلمت إدارته في بداية التسعينيات إلى القطاع الخاص الذي أكمل ترميمه واستثمره سياحيا.

بني القصر على صخرة عظيمة يصل ارتفاعها إلى حوالى ٢٠ مترا، ومنفصلة عن الجبل الخلفي، وقد شكلت أساسا قويا للقصر، والغريب أنها انتصبت في منتصف الوادي تماما، فأحاطت بها البساتين من كل صوب.

وتظهر براعة هندسة القصر من الخارج في واجهاته ذات الاتجاهات المدروسة بعناية، مما يمكن من الحصول على عدة مناظر خارجية مختلفة تماما، فلا يكاد الناظر إلى القصر من جهة ما يصدق أنه القصر نفسه لو نظر إليه من جهة أخرى، وتتدرج أدواره السبعة المبنية من الحجر والآجر الأحمر بتناسق وتناغم مذهلين مع التكوين الطبيعي للصخرة، بحيث لا يظهر في الواجهة الرئيسية للقصر إلا ثلاثة طوابق.

وقبل ولوج القصر من بوابته الخشبية الواقعة أسفل واجهة القصر تماما، تبدأ الأعاجيب بشجرة معمرة عملاقة تنتصب بجذعها الضخم على يمين البوابة، وكأنها حارسة الحكايات والأساطير، يسمى نوعها محليا بـ «التالوق»، ويقدر عمر هذه التالوقة بسبعمائة عام، ويبلغ عرض جذعها نحو ثلاثة أمتار.

نتجاوز البوابة وعنابر الحراسة لندلف إلى الباحة الواسعة والملتوية التي تحوي ملحقات القصر، وأول هذه الملحقات مبنى يسمى «المحكمة»، وهو بمنزلة مكتب خارجي للإمام لإدارة بعض شؤون الدولة، كاستقبال المظالم أثناء إقامته في القصر، ونبدأ التدرج في الارتفاع إلى أن نصل إلى مبنى منفصل قبالة القصر من الجهة الغربية، وهو مبني من حجر البازلت الأسود، ويطلق على هذا المبنى «الشذروان»، وهو مكون من مجلس «ديوان» صيفي بديع بواجهة زجاجية تطل على مناظر خلابة للوادي والقصر عبر مساحة مفتوحة «تراس»، تتوسطها نافورة ثلاثية جميلة، كما يمكن حجب الإطلالة على الوادي بإغلاق الشبابيك الخشبية الواسعة، والاكتفاء بالنافورة والمساحة الداخلية الجميلة في مواسم الشتاء حين تقل خضرة الوادي.

ونتجاهل بقية الملحقات لنرتقي الدرج الموصل إلى القصر، تسبق العيون الخطى، وتسبق اللهفة العيون.

الساحة المطلة على القصر من الخارج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"تتدرج أدوار القصر السبعة المبنية من الحجر والآجر الأحمر بتناسق وتناغم مذهلين مع التكوين الطبيعي للصخرة، بحيث لا يظهر في الواجهة الرئيسية للقصر إلا ثلاثة طوابق"

وعلى العتبة نقدم الانبهار قربانا لعبقرية الجمال، فمنذ الوهلة الأولى التي نتجاوز فيها الباب الخشبي الذي يزيد سمكه على ٣٠سم، يستقبلك القصر بجدرانه الملونة ودرجاته الحجرية وعبقرية مصممه التي تتجلى في التناغم بين جسم الصخرة المنحوت والبناء المحكم عليه، فيأخذك الذهول وأنت تلج قصرا نصفه كهف أو تلج كهفا.

يفضي بنا الدرج إلى جناح الاستقبال في الطابق الأول الذي لم يكن يصل إليه إلا علية القوم، ويتكون من صالة رحبة وبعض الغرف الملحقة ، ونصل إلى الطابق الثاني فتستغرقنا فيه ردهة نخرج منها إلى خارج البناء الأساسي للقصر، لنمر في ممر مكشوف منحوت في الصخرة وملتو عليها لنكتشف بعض الأعاجيب، وهي عبارة عن قبور صخرية منحوتة تعود إلى ما قبل التاريخ، وينتهي الممر بغرف قديمة النحت أيضا لها نوافذ مطلة على الوادي، استخدمت للحراسة والقنص لصعوبة تحديد مكانها من خارج الصخرة ، عرفنا أن هذا الجزء الصخري من الطابق الثاني هو من بقايا القصر السبئي الذي ذكرنا ، وقد غطي الجزء المكشوف من الممر ببناء استخدم كمطبخ منفصل عن القصر، و في منتصف الممر بين الغرف الصخرية والمطبخ توجد أعجوبة الأعاجيب في القصر، وهي بئر بفتحتين تشقان قلب الصخرة، لا يعرف تاريخ حفرهما الذي يبدو عليه الإيغال في القدم، إحدى الفتحتين وهي الصغرى تبدأ في هذا الممر، وتنتهي بالتقائها بالفتحة الأساسية على عمق خمسين مترا تقريبا، أما الفتحة الأخرى الأساسية فتواصل طريقها إلى الأسفل بعد اعوجاج مسارها، ولا يدري أحد ولا يجرؤ على أكثر من التساؤل: هل تنتهي بالمياه الجوفية الغنية للوادي ؟ وأين الماء ؟ أم أن لها مخرجا لا يعلمه إلا الله، ومن حفرها ؟ ولماذا تواصل طريقا إلى الأعلى في المبنى نفسه ؟ ولماذا انتهى التجويف المبني في الطابق السادس عند عتبة جناح الإمام تحديدا بعد أن اخترق الطوابق الثالث والرابع والخامس من دون أي فتحات جانبية ؟!

ولا نجد أي تأكيد يجيب عن التساؤل عن سر هذه الفتحة، هل هي فعلا بئر، أم أنها ممر إلى خارج أسوار القصر، أم مصيدة ؟ لا أحد يدري، وكل ما يعرفه القائمون على شؤون القصر أن سائحا فرنسيا مغامرا نزل في هذه الفتحة حتى مستوى مائة وخمسين مترا، وعندها قرر العودة مؤثرا السلامة.

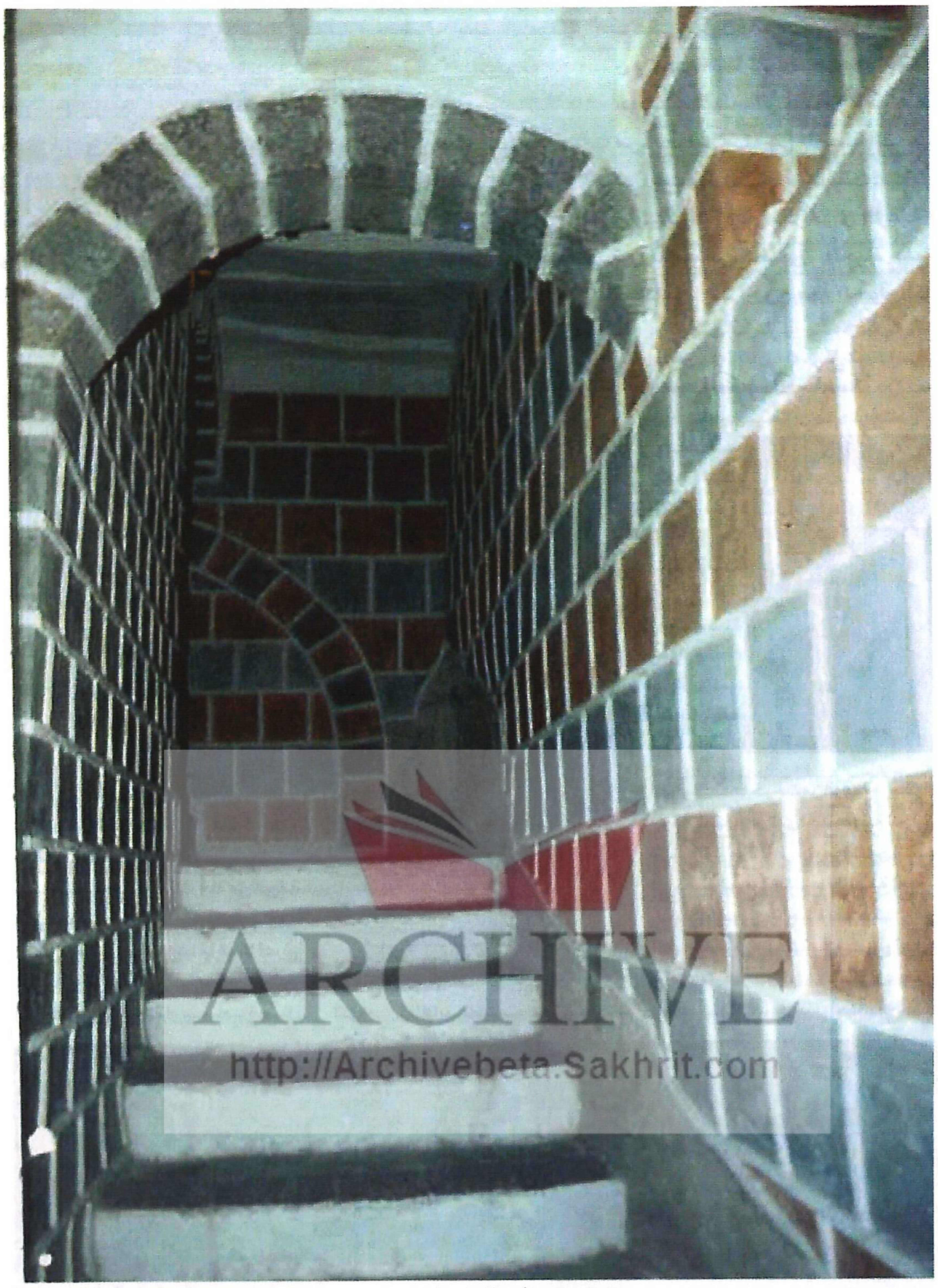
ونعود نحن إلى القصر وإلى طوابقه العليا، وقبل الوصول إلى الطابق الثالث نجد غرفة صغيرة كانت مخصصة لـ «الدويدار»، وهو لفظ تركي يطلق على مستخدم دون سن الحلم، يقوم بخدمة المراسلة وجلب حاجيات حريم القصر، ولم

يكن يسمح لأي رجل من الحراس بتجاوز غرفة الدويدار إلى الأعلى نهائيا.

ونجد في الطابق الثالث جناحا كان مخصصا لوالدة الإمام، ويتكون من عدة غرف، كما يوجد به خزانة محكمة، وينقسم الطابق الرابع إلى قسم خصص جناحا لولي العهد به غرفة مربعة لها نافذة بديعة، وفي الغرفة نفسها خزنة مرتفعة الفتحة يمكن الوصول إليها من خلال سلم مبتكر تغوص درجاته الخشبية في عمق جدار الخزنة، أما القسم الثاني فقد بني على الصخرة، حيث تشكل الصخرة أرضية هذا القسم الذي خصص لغرف الجواري والخادمات، ويلتفت النظر إلى أعجوبة أخرى في إحدى الغرف، حيث توجد بها فتحة مربعة صغيرة لتجويف واسع بحجم الغرفة وبعمق ٥ أمتار في جوف الصخرة، استخدمت مخزنا للحبوب، وهي طريقة يمنية معروفة في حفظ الحبوب لعدة سنوات من دون أن يصيبها الفساد ، وتسمى هذه التجويفات «مدافن الحب»، إلا أنها لا تكون داخل المباني كما هي الحال هنا ، وفي الطابق نفسه توجد مطاحن الحبوب الحجرية «الرحى»، كما توجد أيضا الشرفة الظاهرة في الجهة الشرقية للقصر وتسمى شرفة «المصبانة»، وهي المكان المخصص لغسيل الملابس، حيث يوجد بها بركة صغيرة تتجمع فيها مياه الأمطار المنسربة من أسطح القصر عبر قنوات خاصة، في استغلال ذكي لهذه الكمية من المياه.

وفي الطريق إلى الطابق الخامس ينقسم الدرج إلى قسمين، قسم خاص يؤدي مباشرة إلى الطابق السادس حيث الجناح الخاص بالإمام، من دون أن يمر بالطابق الخامس المخصص مع جزء من السادس لأجنحة الحريم، التي تتكون من عدة غرف للنوم وملحقاتها مع مجلس واسع «ديوان»، نوافذه عبارة عن مشربيات لا تسمح بالرؤية من الخارج إلى الداخل.

ونرتقي الدرج الخاص بالإمام والمؤدي إلى جناحه، وعند العتبة نجد طرف فتحة البئر وقد غطيت بقطعة من الزجاج السميك جدا، وتوضح الإضاءة الموضوعة في الفتحة منظرا رهيبا لعمق لانهائي نؤثر معه القفز على الحفرة إلى العتبة مباشرة ونحاول تناسي الأمر، فنجد جناح الإمام يتكون من غرفة ركنية مريحة جدا ومطلة على جهتي الشرق والشمال، لتوفر جوا باردا خلال فصل الصيف الذي كان غالبا ما يقضيه الإمام يحيى تحديدا في هذا القصر ، كما يوجد على أحد جدران الغرفة بورتريه متخيل للإمام يحيى بريشة فنان إيطالي، وفي الجوار توجد غرفة صغيرة جدا لها ثلاث نوافذ صغيرة وتسمى هذه الغرفة «الكُمة»، حيث كان الإمام يختلي فيها بنفسه للتفكير والكتابة، كما كان يحتفظ فيها بأوراقه المهمة.


درج يؤدي إلى سردات عميق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"تعدى تعامل اليمنيين مع هذا القصر كأحد أهم وأشهر المعالم والمزارات السياحية، إلى حالة هوس غير معلن، حيث نرى صورة منطبعة كعلامات تجارية على ما لا يحصى من المنتجات"

أما الطابق السابع الذي لا يظهر من الواجهة الرئيسية إلا كشرفة، فيتكون من مجلس واسع يسمى «المفرج»، وملحقات ومطبخ علوي وشرفة مكشوفة واسعة ومسيجة بأشكال بيضاوية كنوافذ، منها ما يسمح بالرؤية بحرية ومنها ما هو مخصص لإطلالة النساء ، كما يوجد في زاوية الشرفة مكان مخصص للحمام الزاجل الذي كان يستخدم في المراسلات.

وأثناء التجول في القصر، يلاحظ الزائر حكمة استغلال كل زاوية فيه كخزائن أو ثلاجات طبيعية للمياه في الأواني الفخارية وبرؤية ديكورية جميلة جدا، كما تلفت النظر تلك الفتحات الصغيرة في أركان الدرج وفي مواضع مختارة كما يبدو، كما تسمح تلك الفتحات بمرور فوهات البنادق فقط، وكانت تستخدم للقنص وقت اللزوم وتسمى «مشاوف»، وهذا يقودنا إلى الحديث عن الهاجس الأمني المسيطر على تصميم القصر بصورة لافتة ، إذ تنقسم الاحتياطات الأمنية إلى قسمين ، قسم خارجي يبدأ من الجبال المحيطة بالوادي والقصر ، حيث توجد سبعة مواقع استراتيجية للحراسة، بنيت بأشكال مخروطية تسمى الواحدة منها «نوبة»، توزعتها الجبال المحيطة وتسيطر على الوادي بصورة محكمة، إضافة إلى أسوار القصر والأخدود الطبيعي العميق الذي يفصل موقع القصر عن الجبل الخلفي ، وكأن الموقع قد تكون طبيعيا ليصبح قصرا ملكيا، أما الاحتياطات الأمنية الداخلية فأبرزها الأبواب الغليظة بمغاليقها الظاهرة والخفية، وسرداب سري فوجئنا به عند المغادرة يوصل إلى باب خلفي آخر للقصر، إضافة إلى ممرات مربكة لغير العارف ، ناهيك عن الخزائن وغرف وفتحات القنص.

يُجمع كل من زار هذا القصر على أنه حصن ضد الملل، تتأجج البهجة في كل لحظة فيه ، فهو درة لا يخفت بريقها ، ولا يقطع دهشة تأمله سوى دهشة أشد حين تستغرقك تفصيلة من تفاصيله.... لكل ركن قصة، ولكل نافذة حكاية، ولكل خزانة سر... تناقل البشر بعضها، ولمح الحجر بما عرف، وبقي لدى الشجر الكثير، وشجرة «التالوقة» الواقفة على بوابة القصر، هذا القصر منذ كان حلما، لابد أن لديها كل الحكاية ، إنها أول من يستقبل وآخر من يودع ويستودع، من يفهم فقط سر الجمال والخلود... ونجد أنفسنا نقف تحت أغصانها ونردد مع شاعر قال لها:

أعيدي الحكاية يا «تالوقة»
حفيفك وشوشة عابقة
فقصي علينا حديث الجذور
عن العشق والأمم العاشقة
وقولي الذي لم يقله سواك
وبوحي بأسرارك الشاهقة
لكم أنت يا أخت هذا الزمان
بعينيَ ناطقةً ناطقة
يقولون «تالوقة»
وأنا أسميك شاهدة صادقة ◆

ولد رياض عصمت عام ١٩٤٧ في دمشق، التي لا تزال معرشة في ذاكرته، كما ياسمينها غافٍ على جدران باحات بيوتها الأثرية العريقة. ألّف أكثر من عشرين كتابا، وترجم كتابين. أخرج أكثر من دزينة من المسرحيات وثلاثية تلفزيونية بعنوان «الفنان والحب»، كما كتب سيناريو ستة مسلسلات، أبرزها «تاج من شوك» و«المجهول»... و«الحبل على الجرار». حاز رياض عصمت جائزة أفضل قصة عربية في مسابقة إذاعة «دويتشه فيلله» الألمانية، وكرمه «مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» في عام ١٩٩٣، كما صار عضوا في لجنة تحكيمية عام ١٩٩٩، ومشاركا أساسيا في عديد من فعالياته. له في القصة القصيرة عدة مجموعات، منها «غابة الخنازير البرية» و«شمس الليل». له في النقد ثمانية كتب، أشهرها «شيطان المسرح» و«المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية» و«البطل التراجيدي في المسرح العالمي» و«نجيب محفوظ: ما وراء الواقعية». أما في المسرح، فلرياض عصمت إخراجات مشهودة مثل «ليالي شهريار» و«تراماوي الرغبة»، «الحيوانات الزجاجية» و«الموت والعذراء» و«يقظة الربيع»، «رؤى سيمون ماشار»، «حكاية الشتاء»... وهو يستعد الآن لإخراج مسرحيتين للإسباني كالدرون «الحياة حلم» و«زنوبيا». ثمة نشاطات أخرى لفنان وكاتب متعدد الوجود، منها هواية الرسم واختيار الموسيقى التصويرية لأعماله وكتابة المقال الصحافي. وقد أجري معه الحوار التالي:

المسرحي السوري رياض عصمت:

أنا مجرد محترف يعمل بإخلاص

ماهر الخولي - سوريا

منذ أواخر الستينيات وأنت قريب، روحا وجسدا، من المسرح. كيف ترى مستقبل المشهد المسرحي العربي والعالمي؟

أنا لا أتخيل خلاص المسرح العربي إلا بطريقين مترادفين متوازيين: الأول هو إنتاج مسرحي مبهر وممتع، يتراوح بين التاريخيات العربية وشكسبير وفن الميوزيكال والكلاسيكيات الحديثة، والثاني العمل في مختبرات «المسرح الفقير» لخطاب أكثر جراة وعمقا وتجريبا وطقسية في المبنى والمعنى معا. هذا كفيل بالتصدي للمسرح التجاري التافه مضمونا والهابط فنا، والمتمحور حول مفهوم النجم. بدأ جان فيلار فكرة «أفينيون» من خلال نظام الفرقة التي تعمل بعيدا عن منطق النجم. عندما التقيت في القاهرة ذات مرة البولندي جوزيف شاينا، انتقد بضراوة قبح الإعلانات للمسرح التجاري المصري بصورة تشوه النجوم. وحين اجتمعت بالإيطالي يوجينيو باربا تحدث بحماسة فائقة عن مسرح أنثروبولوجي يقايض جمهوره قليل العدد، وربما غير المعتاد على حضور المسرح، متعة بمتعة في عملية أخذ وعطاء متبادلين. أما الأمريكي جوتشيكن، الذي عملت مساعدا له، فكان لا يأبه بحجم الجمهور، لكنه كان صريحا جدا في اهتمامه بتجاوبه وتفاعله مع العرض... على رغم أنه يمثل ذروة التجريب والحداثة في الولايات المتحدة منذ أواخر الستينيات. لعل جوابي كامن بين السطور في أنني لم أعمل أبدا كمخرج لصالح النخبة، على رغم بدايات تأليفي الطليعية، بل أتجه بعروضي إلى الجمهور الواسع من دون تنازل عن هدف الفن ومستواه.

لماذا تكتب؟ لماذا وجع القلب المسمى «مسرحا»؟ ما الذي يجعلك تضعف أمام الورق الأبيض، فتكتب على رغم خيبات الأمل والإحباط؟

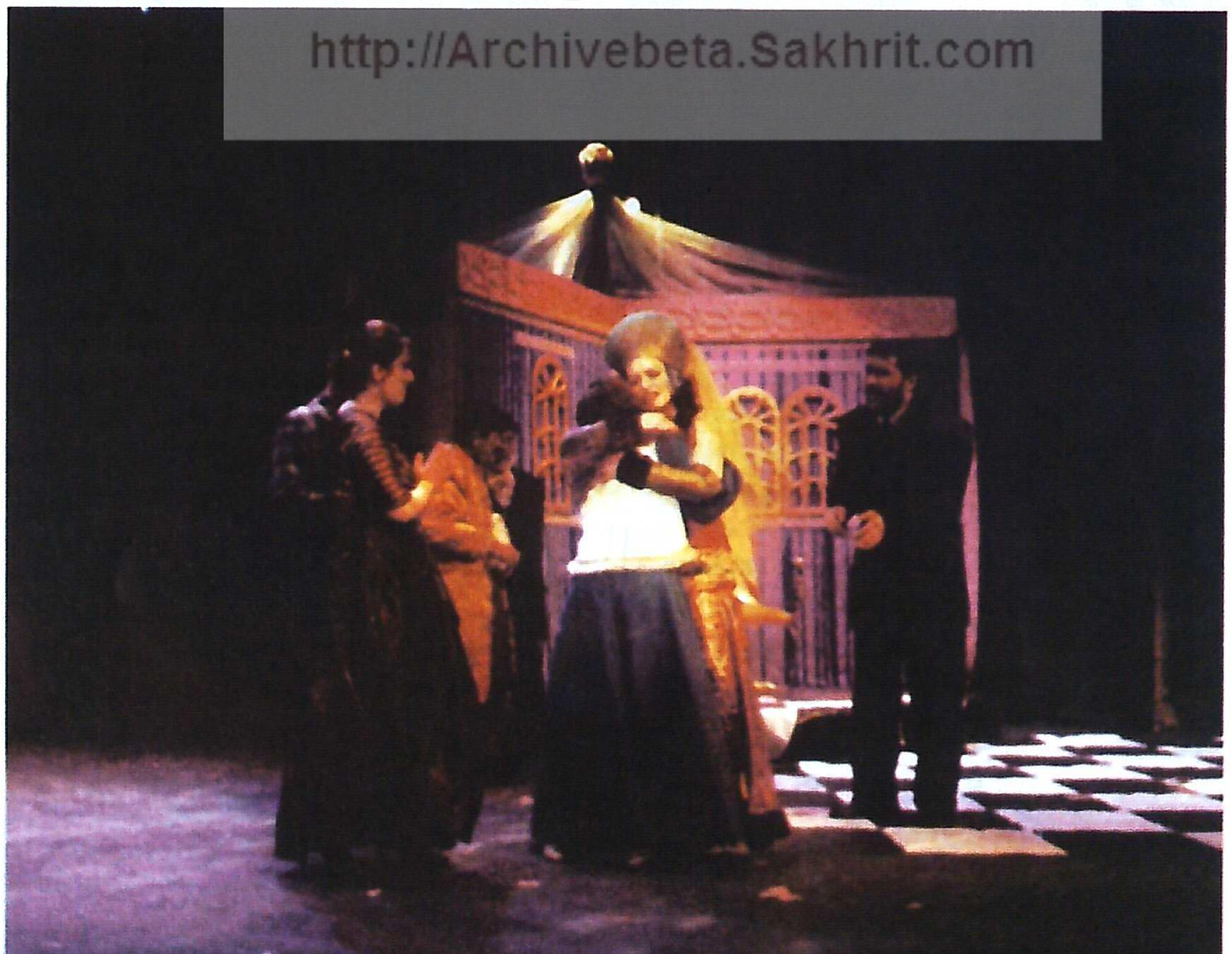
ربما لأن الكتابة «فعل» في مواجهة الموت المحتوم، ولأنني مخلوق ضعيف لا يملك بديلا لهذا الفعل سوى النوم، و«النوم موت» على قول شكسبير على لسان هاملت. خضت حرب أكتوبر ١٩٧٣ كمراسل حربي على الجبهة، وشعرت بعبث الموت آنذاك، بحيث لا ينجي حذر من قدر. كتبت بعدها مباشرة أجمل قصصي ومسرحياتي. أما اليوم، فربما أكتب دفاعا عن الحب. إذن، بين مقارعة الموت توقا إلى الخلود - كما فعل جلجامش - وبين الحب الذي حفلت حياتي بتجارب جامحة فيه، أتفلسف تارة، وأهرج تارة أخرى، في مرح وأسى شاعريين. حين عدت من بريطانيا، كان بودي أن ألعب دور هاملت، لكن الظروف جعلتني أضع قناع الإيمائي الحزين/الضاحك. وحين أشبعت بمصادر الثقافة الغربية، وجدت نفسي شغوفا باستلهام «ألف ليلة وليلة» في أكثر من مسرحية. أحيانا، أبدأ الرحلة من الورقة البيضاء من دون فكرة مسبقة. الكتابة ومضة، إحساس مبهم، رؤيا ما قد لا أعرف نهايتها، أو قد أتصور النهاية من دون البداية. إنها، في الواقع، رحلة أو مغامرة، مثل مغامرات «السندباد» أو اكتشافات «كولومبوس»، وهما عنوانا مسرحيتين لي.

متى يخلد النص المسرحي؟ ومتى يتجاوز راهنيته ومرحليته ليصبح صالحا لكل زمان؟ ولماذا سقطت معظم نصوصنا العربية عندما خرجت من قوقعة مرحلتها؟

لا أعتقد أن لدى أحد وصفة للخلود. لكنني أتفق معك في أن بعضا من أشهر نصوصنا العربية وأكثرها طليعية لم يعد صالحا للعرض والإحياء بعد عقدين من الزمن، وأبرزها «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» لسعد الله ونوس. لا أنكر أن موضوع الخلود يشغلني، إذ إنني أحلم بأن أخلّف شيئا بعدي يشكل ذاكرة مسرحية للأجيال القادمة، ويعيش أطول من عمري، ولكنني لا أدري إن كنت سأفلح أم لا. فلا شك في أن بعض نصوصي القديمة كان مباشرا ووعظيا ومتأثرا بالحدث السياسي الراهن على نسق الستينيات. ولكنني فوجئت حين قدم طلبة الجامعة الأمريكية/اللبنانية ثلاثة عروض تخرج من مسرحياتي المنتمية إلى مرحلة البدايات. فلو سألني رياض شيرازي عن «طائر الخرافة»، أو سألوني عن «هل كان العشاء دسما أيتها الأخت الطيبة» و«الذي لا يأتي»، لقلت إن موضتها قد ولت. لكن أولئك الشباب وجدوا فيها أصداء تعبر عنهم، وسمعت من أستاذتهم د. منى كنيعو أنهم قدموها بشكل لائق، بل أعجبت بمشاهدة الأولى على شريط فيديو، وسعدت برؤية الجمهور يقف برمته محييا بالتصفيق عند الختام. شيء جيد أن يكون مسرحنا السوري سياسيا وجريئا ومعنيا بالراهن، ولكن المسألة في النهاية ليست مسألة مضمون، بل شكل. أعتقد أنه إذا توافر بناء متين، ورسم شخصيات بارع، وحوار معبر، فإن موضوعات مثل الدفاع عن الحرية والديموقراطية، والتصدي للقمع والديكتاتورية، وموضوعات مثل الصراع بين الذكورة والأنوثة كما بين شهريار وشهرزاد، وموضوعات مثل تحول الإنسان العادي إلى بطل... وربما إلى شهيد، تحمل ضمنها قيم الخلود. فهل ستعجب «لعبة الحب والثورة» و«الحداد يليق بأنتيغون» شباب الجيل الحالي والقادم وما بعدهما؟ بالتأكيد، أتمنى ذلك.

أنت تؤمن نقديا أن ازدهار المسرح مرتبط بعناصر «الديموقراطية وتحضر المجتمع والمستوى الحضاري الثابت...» ترى إذا لم نصل إلى تلك المرحلة، ألن يزدهر المسرح العربي؟

يرتبط المسرح منذ الأزل بالديموقراطية، فهو حوار مع الآخر، بل صراع معه. لكن هذا لا يعني أن نصوصا عظيمة لا يمكن أن تولد في ظل الأنظمة الشمولية، بل إن المسرح فعل مقاوم. لكنني لا أطالب الفنان أن يكون بطلا أو شهيدا، بل أتمنى أن تتاح له الحرية لتحري البيروقراطية. يجب أن تغض الحكومات العربية نظرها عن مبدأ الربح والخسارة، كما يجب أن تغيّر قوانينها وأنظمتها «العثمنلية»، ليعود ريع المسرح إلى الفنانين أنفسهم، ويشجع مديرو الفرق المستقلون على مزيد من المغامرة والإنتاج، بعيدا عن الدعائية. لا يتوافر هذا من دون وعي حضاري بأهمية المسرح ودوره في الحياة لدى جميع المسؤولين، فالمسرح يحتاج إلى رعاية، لا إلى



سلافة فواخرجي ووضاح حلوم في حكاية الشتاء إخراج رياض عصمت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسؤولين. فالمسرح يحتاج إلى رعاية، لا إلى وصاية. قد تتألق مسرحيات معينة أو عروض قليلة في بلد من البلدان على رغم ظروفها السيئة، ولكن الحركة المسرحية المزدهرة لا تصنعها جهود فردية وتضحيات، بل لا بد لها من ديموقراطية وتحضر. شخصيا، أخرجت فيما أخرجت «يقظة الربيع» لفرانك فيديكند، وهو نص جريء منع في ألمانيا وبريطانيا لفترة طويلة، لأنه يتناول تفتح مشاعر الجنس عند الشباب والفتيات، وكبح المؤسستين الأسرية والمدرسية لها، مما يؤدي إلى وقوع أكثر من مأساة. تقبل معظم الجمهور الدمشقي المحافظ إعدادي المراعي للبيئة بصدر رحب. كذلك أخرجت مسرحية آريال دورفمان «الموت والعذراء»، وهي تدور عن انتقام سجينة سياسية سابقة من طبيب المخابرات الذي اغتصبها، ولم يستفز العرض أي مشاعر، بل أثار تعاطفا إنسانيا شاملا، في الوقت الذي اتخذ فيه موقفا تجاه الإجراءات التعسفية في تشيلي أيام بينوشيه. لذا، فإن المسرح في دمشق عموما يتقبل الجرأة، مادام الفنان واعيا لكيفية مخاطبة جمهوره، بحيث ينوره ويثوره ويمتعه في آن معا.

في إرشاداتك المسرحية هناك دائما حرص على الأداء الإيمائي أو الراقص. ما قصة الإيماء في أعمالك؟ وما أخبار «مركز إيماء دمشق» الذي أسسته ثم طواه النسيان؟

على رغم أنني مؤلف، أعترف لك: إن المخرج البارع لا يقف طويلا عند إرشادات المؤلفين، بل يشطبها مثلما كان إيليا كازان يفعل حتى مع تنيسي وليامز وآرثر ميلر. هذا شيء مختلف كليا عن خيانة روح المؤلف، التي هي من أولى واجبات المخرج. لكن على المخرج أن يكون مبدعا، وليس مجرد منفذ حرفي لرؤية المؤلف. الإخراج تفسير، وليس قسر أفكار من خارج النص، لكن التفسير محكوم بزمانه ومكانه وجمهوره. نعود إلى الإيماء، فأجده ميزة من ميزات المسرح الحديث، لكونه يفرق المسرح عن لغة الأداء في السينما والتلفزيون. تضم مسرحياتي فعلا تصورات إيمائية، قد يأتي مخرج آخر ليقلل منها، لكن تصوري أن المسرح فن بصري إلى جانب كونه كلاميا، والإيماء فن اقتصاد وبلاغة في لغة الجسد، يكمل الصراع الحواري ويغنيه بأنشطة تعبر عما هو كائن بين السطور. عندما علمت التمثيل في «المعهد العالي للفنون المسرحية»، قبل أن أصبح عميدا له بكثير، دمجت خبرتي بالإيماء مع منهج ستانسلافسكي، وتوصلت إلى نتائج مرضية جدا مع المتدربين الشباب، الذين صار معظمهم نجوما محترفين. أما عن «مركز إيماء دمشق»، فقد أسسته عام ١٩٨٧، وأعلنت وقف نشاطه عام ١٩٩٣. كنت قد أطلقت من خلاله مجموعة فنانين، أذكر منهم ندى الحمصي، سوزان الصالح، ماهر صليبي وسهيل الجباعي وغسان مسعود. لكن كلا منهم حقق ذاته فيما بعد عن طريق مختلف، ولم يلق مشروعي دعما أو يجد لنفسه مقرا ثابتا، كما أن العثور على متدربين متحمسين جدد صار صعبا جدا. كان مشروعي يهدف إلى ما هو أبعد من الإيماء، وعندما أخرجت مونودراما «الاختيار» لندى الحمصي، حققت عروضها في القاهرة وتونس وكاليفورنيا واليابان، نجاحا طيبا. لكن العين بصيرة، واليد قصيرة. كل ما أتمناه وقد جاوزت الخمسين من العمر بسنوات، ألا تتوقف تلك التجربة، بل أن توجد لها روافد واستمرارية مع الجيل الجديد. أعتقد أنني لم أتخل عن الإيماء ضمنيا، بل ما زلت أستخدم تدريباته كثيرا خلال قيامي بالإخراج وتدريب الممثلين. وأعتقد أن نجوما لامعين استفادوا من ذلك، وهضموه بسرعة عجيبة. وفي طليعتهم الفنانة سلاف فواخرجي حين لعبت معي بطولة «حكاية الشتاء» لشكسبير.

في نهاية مسرحيتك «ليالي شهريار»، يقول الحكواتي: «دعونا، إذن نبق حلم العدل حيا فينا، في عصر حافل بالعنف والجشع، بالعدوان والغيرة والشهوات والحقد والحرب. الخيال وحده يجعل حياتنا في مثل هذا العالم محتملة»، متى ستتوب أنت عن الحلم؟ متى ستكسر الدف وتعتزل الغناء؟ أيستحق هذا العمر القصير اللهاث وراء أحلام مؤجلة، تماما كموت شهرزاد؟

أنا من الأشخاص الذين قلما ينظرون إلى الوراء نادمين، سواء على ما أقدموا عليه، أو على ما لم يحققوه. يعود السبب إلى كوني صادقا في كل فعل أقدم عليه لحظتها، حتى ولو أخطأت. العمر قصير بالفعل، لكنه يصبح أقصر عندما تضعف إرادة الكفاح، وحين يذوي الخيال، ومتى يجف الحلم وتذبل وردة الحب في الروح. صحيح أن بعض الأحلام تضطر إلى أن تصبح مؤجلة، لكنني آمل أن يحققها أبنائي حين يكبرون. إذا وجدوا فيما أرساه جيلنا قيمة. أنا من برج السرطان، وأتذكر الماضي جيدا، لكنني أقلق على المستقبل. لا أكتمك أن فكرة اعتزال المسرح تراودني بين الحين والآخر، ولكن سرعان ما تتقد جذوة مشروع جديد، فأنسى وأبدأ العمل. مع مرور الزمن، صرت أشعر بأن الخيال لا ينضب، وأن الحلم لا يموت. لست من الذين يصيبهم اليأس والإحباط في مواجهة الصعاب، بل لدي أصل شركسي عنيد. إذا حدث وقررت اعتزال المسرح إخراجا، فلن أعتزل الكتابة له وعنه، لكن هذا ليس حاليا في الأفق المنظور.

في كتابك «المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية»، ثمة نبرة رثاء وإحساس قوي بالفجيعة إزاء حالة التردي التي يعانيها المسرح العربي، مع القليل من بقع التفاؤل تجاه بضع تجارب مسرحية هنا وهناك. لماذا؟ وهل الوضع الفني العربي بهذه المأساوية؟

ظل الوضع مأساويا حوالى عقدين من الزمن، لكنني لست متشائما الآن بصورة مطلقة. فهناك اتجاهان مثمران في تقدم الحركة المسرحية العربية، على رغم تباينهما أسلوبا وهدفا: الأول عبر مسرح شعبي نظيف كالذي يقوم به محمد صبحي ولينين الرملي، والثاني عروض تجريبية بارعة كالتي يقدمها الفاضل الجعايبي وروجيه عساف. لكنني، إذا سألتني أين أقف، سأقول لك إنني أنوس بين الاتجاهين، وأوفق بينهما، في عروض جماهيرية جدا، لكنها حافلة بلمسات الحداثة والتجريب. ثمة أمل في أن يستعيد المسرح العربي الفني شعبيته بعد أن مل الناس الفضائيات التلفزيونية. أما المنطق الأساسي لكتابي «سقوط الأقنعة الاجتماعية»، فهو فضح زيف عدد من الادعاءات التي رافقت كثيرا من محاولات المسرح العربي بين الستينيات والتسعينيات، وفي الوقت نفسه تسليط الضوء على بعض العلامات المضيئة في سميرته، والوجوه التي أطلت على جمهورها بأصالة، دون ماكياج أو أقنعة. التشاؤم محبط، والتفاؤل مخدر. العمل وحده يحدد المستقبل، ويسعى لتدعيم ذوق حضاري راق لدى الأجيال الشابة. باختصار، أنا لست متشائما أو متفائلا، بل أنا مجرد محترف يعمل بإخلاص.

من أعمال رياض عصمت

أنت من أنصار العودة إلى تراثنا الأدبي واستلهام حكاياته، كما تجلى في «ليالي شهريار» و«السندباد» و«لعبة الحب والثورة»، وجميعها مستمدة بشكل أو بآخر من «ألف ليلة وليلة». لماذا هذه العودة إلى التراث عند رياض عصمت بشكل خاص، وعند عديد من المؤلفين العرب عموما؟

في البداية، كانت العودة إلى التراث عندي وعند بعض المؤلفين العرب، في مصر خاصة، وسيلة للإسقاط السياسي وتمرير مقولات نقدية جريئة تحت سمع ونظر الرقابة من دون أن تتمكن من الاعتراض. كان التاريخ والتراث في المسرح العربي الحديث وسيلة للكلام غير المباح بصورة مباشرة، الذي لا يستطيع زائرو الصباح إسكاته، كما في أعمال سعد الدين وهبة وعلي سالم ومحمود دياب من مصر، وممدوح عدوان من سورية. لكن موجة المجاز السياسي والإسقاط غدت متكررة ومملة، فلجأ بعض المؤلفين والمخرجين إلى التراث لردم الهوة التاريخية بين ماضي المسرح العربي شبه المفقود وحاضره، استكمالا لما بدأه باكثير والحكيم، وهنا ظهرت كتابات ألفريد فرج وعبدالرحمن الشرقاوي ومحفوظ عبدالرحمن ويسري الجندي وأبوالعلا السلاموني من مصر، واستلهامات ونوس واستلهاماتي عن «ألف ليلة وليلة»، وبعض الأعمال العراقية عن جلجامش وغيرها من الأساطير. لم يعد السرد عيبا في المسرح العربي، بل ميزة. وعملت على تطوير شكل بنائي مختلف في مسرحيتي «السندباد» و«ليالي شهريار». كتبت ذات مرة عن برنامج عرض الأخيرة: «المسرح ليس متحفا للتراث. إنه إحياء معاصر له، يتجاوز حدود الزمان والمكان». إن المسرح في نظري، هو أشد الفنون انتقائية، وهو المجال الوحيد الذي يحطم قاعدة الهندسة المعروفة، إذ إن الخطوط المتوازية فيه قابلة للالتقاء في نقطة واحدة، وكل شيء مشروع إذا وصل إلى الهدف.

ماذا بعد «القناع» لممدوح عدوان؟ هل ستظل تخرج نصوصا أجنبية، وتبتعد عن النصوص العربية، بما فيها نصوصك؟

كانت «القناع» تجربة أعتز بها، إذ تنافسنا مع فرقة لندنية قدمت النص نفسه بالإنجليزية في دمشق معنا كل ليلة. أفخر بأن انطباع الجمهور، بل أعضاء الفرقة البريطانية ومخرجاتها، كان أننا تفوقنا تماما في كل شيء. لعبت حلا عمران ورائفة أحمد دوريهما ببراعة وحيوية واتقان، وأتى التفسير الإخراجي مفيدا لنص عدوان، فعلى رغم أنني لم ألتزم بحرفية إرشاداته، لكنني أحييته بصورة ممتعة. أنا لا أحب أن أحصر نفسي في إخراج مسرحياتي، فأنا مخرج أفسر نصوص الآخرين، وأترك للمخرجين تفسير نصوصي من دون أن أقيس عليها مفهوما أحاديا ومطلقا. لكن ضمن مشاريعي المستقبلية إخراج نص معين لوليد إخلاصي، وآخر لفرحان بلبل، على الأقل.

هل كان ثمة علاقة بين إخراجك «سفر النرجس» و«ترامواي الرغبة» و«يقظة الربيع» و«حكاية الشتاء»؟

ربما كانت العلاقة بين ميوزيكال «سفر النرجس» عن قصة سندريلا، و«حكاية الشتاء» لشكسبير، أنهما كانتا أكثر عروضي جماهيرية، إذ شهدتا إقبالا منقطع النظير، وحطمتا كل ما ألفه شباك التذاكر في المسرح الفني بدمشق. لكن الحلول الإخراجية التي اتخذتها في «حكاية الشتاء» كانت أكثر جرأة، وكانت مفرداتها معاصرة، بحيث عشقها الجمهور العادي وتحمس لها، بينما تحفظ عليها بشدة طلبة المسرح! أما «يقظة الربيع» فكانت نسيج وحدها. في المسرحيات الثلاث قدمت نجمات: نورا رحال، وفاء موصللي، صباح بركات وسلاف فواخرجي. أخرجت «يقظة الربيع» مثل فيلم سينمائي، بطريقة بسيطة وبليغة، فيها شيء من نظريات ايزنشتين في السينما، وقد تحولت إلى شكل مسرحي. بدورها، كانت «ترامواي الرغبة» درسا في كيفية التعامل مع نص شهير أدبيا وسينمائيا بأصالة. كان إلهامي قادما من إيليا كازان، لكنني كنت حرا في تفسيري ومعالجتي وإدارتي للممثلين، خاصة سهيل الجباعي، سمر كوكش، حلا عمران ومحمد آل رشي.

هل هناك انسجام بين الإبداع والعمل الإداري كعميد للمعهد العالي للفنون المسرحية، أم هناك تعارض؟

لا أكتمك أن هناك تعارضا. لكنني أسعى ألا تطغى مسؤوليات الإدارة على الإبداع. وخلال سنة سأقرر، ولن أضحي بالإبداع من أجل المنصب. لكنني أحب أن أقول إنني أدير المعهد العالي بطريقة إبداعية، وأوجهه نحو المزج بين النزعة الأكاديمية في النقد، والمنهجية في التمثيل والرقص، والمحترفة في كل الحقول.

كيف تقرأ المرحلة القادمة على المستوى الثقافي والفني؟

لست مغرما بنظرية «المؤامرة»، بل ربما كنت ممن يعتقدون بصحة المثل القائل: «دود الخل منه وفيه». لكنني أعتقد أن ثمة من يحاول تسطيح الفن في منطقة الشرق الأوسط العربية، وتهميش الثقافة عموما بحيث ينجم عن ذلك جيل لا يقرأ ولا يهتم إلا بما هو سخيف. لذا، تنصب جهودي على تقديم الممتع في الفن والثقافة، من أجل محاربة عزلتهما عن الجماهير، أو اقتصارهما على خطاب ذوق النخبة.

ما أحدث مشاريعك المسرحية والتلفزيونية؟

أحضر لإخراج مسرحيتين للإسباني كالدرون، واحدة هي «الحياة حلم»، والثانية هي مخطوط مكتشف حديثا بعنوان «زنوبيا العظمى». كذلك، أحضر إخراج عدة نصوص لشكسبير خلال الأعوام الثلاثة القادمة، هي: «حلم ليلة صيف» و«هاملت» و«الملك لير» و«العاصفة» و«كما تحب». أما تلفزيونيا، فبعد النجاح الذي حصده «تاج من شوك»، أفكر في كتابة سيناريو آخر لفانتازيا تاريخية مشابهة. كما أنهيت مسلسلا تشويقيا مثيرا ثالثا بعد «المجهول» و«قصص الغموض» أسميته «الخفاش»، وأكتب مسلسلا اجتماعيا جديدا بعد «جلد الأفعى» أطلقت عليه عنوان «حبل الكذب». وسيصدر لي أكثر من كتاب مستقبلا، منها ما هو جديد، ومنها طبعات جديدة لمسرحياتي المنشورة في بيروت، والنافذة منذ زمن ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الفنان المبدع كنعان حمد بوعركي (رحمه الله وأسكنه فسيح جناته) المولود في منطقة الشرق بدولة الكويت عام ١٩٤٥م، وفنون المسرح (تمثيلا وإخراجا وإدارة، ودراسة تخصصية)، قضية عشق أزلية، تفضي بكل ألوانها إلى معنى من معاني الجمال المطلق، والجنون العقلاني الإنساني الواعي، وكذلك إلى شكل من أشكال التبتل، والاحترام.
علاقة، اتكأت في مجملها على طبيعة الفهم المبكر لدور التمثيل، والمسرح في الحياة الاجتماعية، بكون المسرح ظاهرة سوسيولوجية، ورسالة سوسيوثقافية، ومعنيا بكل أشكال ومظاهر السوسيوتاريخية. بالإضافة إلى كونه مشروعا وطنيا نهضويا له علاقة أصيلة بقضايا التنمية وشؤونها.

قبل أن يذوب الجليد.. مات حنظلة

علاقة عشق حميمية من نوع مختلف. وحيثيات مختلفة، تعود في جذورها ونشأتها إلى بواكير طفولته الأولى، وإلى الحاضنة الطبيعية في تلك المرحلة، وأعني: المدرسة. حينما كان طالبا في التعليم النظامي، يتلقى تعليمه الأساسي بشغف الطالب الساعي إلى التفوق والتميز، والتشكل، واستنطاق القدرات المخزونة في الداخل.

هنا يمكن القول: إننا تلامسنا مع الجذر التاريخي المبكر، حيث راح الطالب - شأنه في ذلك شأن بقية أقرانه - يمارس نشاطه المواهبي داخل المدرسة، بحماس شديد، وإقبال يعكس طبيعة ميوله، ورغباته، واتجاهاته.

خطوة أولى

وعلى وفق ما توافر لدينا من معلومات متناثرة من هنا وهناك، يلتقط صالح الغريب أول أطراف الخيط في المسار التوثيقي، ويضعنا وجها لوجه أمام أول مرحلة تاريخية مثبتة في حياة الفنان كنعان حمد، وأعني مرحلة طفولته المدرسية المبكرة، استنادا إلى ما قام به الأستاذ محمد حجازي سكرتير فرقة المسرح العربي من جهد توثيقي لمسيرة حياة الفنان كنعان حمد (حيث التقاه قبل رحيله بفترة قصيرة، ووثق له مرحلته المبكرة، تبعا لما كان يمليه كنعان حمد من معلومات على الأستاذ حجازي. غير أن القدر لم يمهله طويلا لمواصلة مشوار التوثيق لبقية المراحل الأخرى من حياته».

إذن، تبعا لما قاله كنعان حمد للأستاذ حجازي، وتبعا لما استفاد منه توثيقيا صالح الغريب، كانت البداية التمثيلية الأولى في حياة كنعان حمد عام ١٩٥٥، وبالتحديد في مدرسة الأحمدي، حيث مثل دورا قصيرا جدا في مسرحية «عمرو والعجوز». وكان دوره أحد أبناء العجوز، أما حواره فلم يكن يتجاوز بضع كلمات. وقد اشترك معه في هذه المسرحية الفنان التشكيلي المرحوم محمد الدمخي، الذي لعب دور «المرأة العجوز».

يبدو واضحا أن هذا العرض كان لصالح مدرسة الأحمدي، وقد قُدِّم على خشبة مسرح الأحمدي، ضمن جهود النشاط المسرحي التربوي.

في تقديري الشخصي أن هذه المعلومات، وإن كانت تنقصها المرجعية التاريخية وينقصها الكثير من التفاصيل، فإنها في سياق الظرفية التاريخية والثقافية في الكويت تبدو منطقية، وبالتالي يمكن ترجيحها، والأخذ بها. حيث إن الكويت شهدت في تلك المرحلة نشاطا مسرحيا واسعا تبنته المؤسسة التربوية.

ومن جانب ثانٍ، فإن هذه المسرحية تنسجم كلية في اسمها ومضمونها، وتوجهاتها التربوية، مع مساق مسرحيات تلك المرحلة التي كان يغلب عليها الشأن التربوي والطابع الوعظي والإرشادي.

ومن جانب ثالث، فإن الطالب كنعان حمد يواصل في تلك المرحلة نشاطه التمثيلي ضمن سياق الأنشطة المدرسية التربوية، ويقدم أعمالا جديدة تقع في الدائرة ذاتها، وكذا الاتجاه والنفس والمضمون.

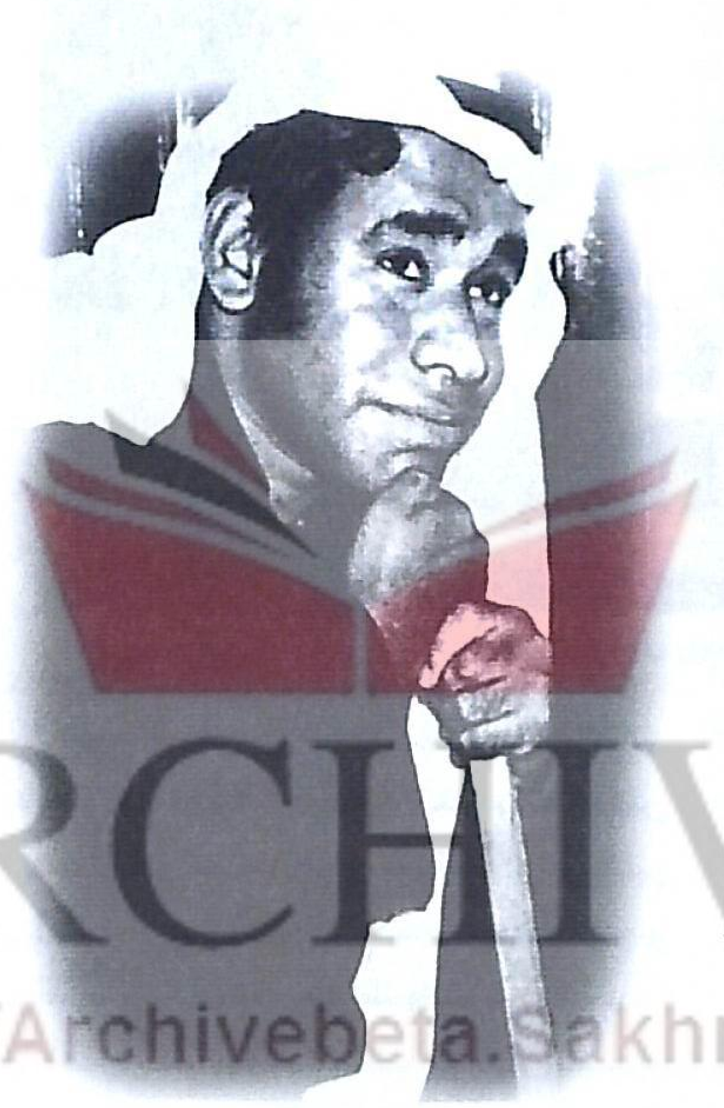
المسرحية الجديدة بعنوان «فتح مصر»، وقد عُرضت على خشبة مسرح مدرسة الصديق.

ليست هناك معلومات تأريخية أو أرشيفية إضافية تُقدم تفصيلات أكثر حول هذه التجربة. لا نملك تاريخ العرض، ولا نعرف مَن الجهة المنتجة للعرض (ربما مدرسة الصديق، وربما غيرها). ولا نعلم شيئا عن فريق العمل، وكذلك الحال، فإننا لا نعرف شيئا عما إذا كانت هذه المسرحية (فتح مصر) هي ذاتها التي عُرضت على ساحة مدرسة «المباركية» عام ١٩٣٩، والتي أخرجها المربي الفاضل محمد محمود نجم عضو البعثة التعليمية الفلسطينية، أم هي مسرحية أخرى، فلا نصوص لدينا، ولا كتابات نقدية، أو تأريخية تحيلنا إلى شيء من التفصيل.

عاشق للمسرح

يرتقي الطالب/الطفل كنعان حمد في تعليمه النظامي، وينمو معه هذا العشق تدريجيا. وكأنها مسألة فطرية/غريزية تتحرك في داخله من دون إرادة منه (هكذا يُخيَّل إلي). وما أن يصل إلى المرحلة الثانوية حتى يكون قد رمى بكل ثقله في الاتجاه الذي يُنمي من أدواته الفنية، طالبا عاشقا لفن التمثيل.

في ظل مرحلة تعليمية جديدة، وبالتحديد في ثانوية كيفان عام ١٩٦٢م، ثمة نقلة نوعية في حياة الفنان كنعان حمد، إذ يجد في مادة اللغة العربية نافذة حقيقية مشرعة نحو تفجير موهبته الفنية المسكونة بالوقوف على خشبة المسرح، وتجسيد ما يحب من أدوار وشخصيات فنية. وللحكاية قصة غير موثقة كتابة، ولكنها لا تزال محفوظة في ذاكرة المعلم/المربي الفاضل



د. نادر القنة - الكويت

درويش حمودة أبوزور معلم اللغة العربية في ثانوية كيفان وقتذاك، خلال الفترة من (١٩٦٢ - ١٩٦٤م). وهو واحد من الكفايات التدريسية الفلسطينية التي جاءت إلى الكويت في خمسينيات القرن الماضي بغرض العمل في سلك التربية والتعليم.

طالب موهوب

التقيت، مصادفة، المربي الفاضل درويش أبوزور، وحدثني حديثا طيبا عن ابنه الطالب كنعان حمد، إذ كان من طلابه النجباء في ثانوية كيفان عام ١٩٦٢م، وهو الذي تولى تعليمه مادة اللغة العربية طوال ثلاث سنوات على التوالي (١٩٦٢، ١٩٦٣، ١٩٦٤). وأبوزور لم تكن له اهتمامات واضحة في الشأن المسرحي، أو قضايا التمثيل... غير أنه استدعى من ذاكرته ما شاء له أن يتذكر عن طالبه بعد أربعين عاما من لقائه به، وقال: «كان كنعان حمد بوعركي من طلابي الفائقين والمتميزين عن بقية أترابه في مادة اللغة العربية، حيث كان يتمتع بقدرة خاصة على حفظ الشعر أولا، وبصورة سريعة، وعلى امتلاك قدرة جيدة في الإلقاء ثانيا... ففي أثناء إلقائه للشعر كان يحاول التعبير والتمثيل بإحساس فطري صادق، من دون أن يقول له أحد ما: افعل ذلك، أو تحرك بهذا الشكل، أو استخدم يديك على نحو ذلك. ولم يكن أحد ما يعلمه فنون الإلقاء، ومع ذلك كان يلقي الشعر بطريقة تعبيرية حسنة.

ويتذكر أبوزور ويقول: «كانت أول مسرحية مدرسية قام الطالب كنعان حمد ببطولتها هي «السفينة بونتي» باللغة العربية الفصيحة. وقد كانت مستمدة من المسرح العالمي... شاهدها الناظر، والوكيل والمعلمون وفريق من الوزارة والطلاب وأولياء الأمور.

كانت المسرحية بمفردها حكاية، والطالب الموهوب كنعان حمد حكاية أخرى، فبعد انتهاء العمل، الكل انبهر بحسن تمثيله، وجديته، إذ كان يمثل بشكل طبيعي من دون تكلُّف أو تصنّع. وكان أكثر الطلاب تميزا فوق خشبة المسرح، فاستحق تصفيق الحضور، وثناء أهل السلك التربوي التعليمي، ومن يومها صار كنعان حمد بطل مسرحيات ثانوية كيفان، بل النجم الأول لمسرحيات المدرسة، والطالب المثير لإعجابي وتقديري في اللغة العربية».

في الذاكرة

من دون الدخول في تفاصيل كرنولوجية كثيرة، تتعلق بطبيعة الحياة الفنية للفنان كنعان حمد، وتطور أدواته التمثيلية، بكونه ممثلا من الطراز الأول، عايش أجيالا مختلفة ومتعاقبة. ومن دون الدخول كثيرا في طبيعة الأعمال المسرحية التي قام بتمثيلها في كل مرحلة من مراحل حياته (فهذا جهد بحثي آخر يستحق أن يكون موضوعا مستقلا، بعيدا عن طبيعة الشهادات)، فإن ما يعنيني هنا، أن هذه الموهبة الكويتية الشابة النشطة التي سيطر عليها عشق التمثيل - منذ نعومة أظفارها - وجدت أن أفضل الطرق وأقصرها إلى تنمية المهارات الفنية والأدائية والتخيلية لدى الفنان، هي الدراسة الأكاديمية المتخصصة/المتعمقة، أي الالتحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

زمالة... وصداقة

وبالفعل، يلتحق كنعان حمد طالبا نظاميا بالمعهد العالي للفنون المسرحية/ قسم التمثيل والإخراج... وهنا في عام ١٩٧٦، وفي أروقة المعهد التقيته، وتعرفت إليه... حيث كان في السنة الثالثة، وأنا طالب مستجد في السنة الأولى بقسم النقد والأدب المسرحي، وكان من الطبيعي أن تنشأ بين زملاء الدراسة الأكاديمية، والهم الثقافي الواحد، صداقات تتجاوز أحيانا طبيعة الزمالة ومراحلها.

وهو ما جرى بالفعل، حيث ارتبطنا بعلاقة من الصداقة الأخوية، التي أساسها الاحترام المتبادل، حيث ظلت في حركة تنام مستمر حتى تاريخ وفاته (رحمه الله)، أي صداقة تجاوزت في معطاها الزمني حدود الربع قرن من الزمان بقليل... وهو عمر يسمح لك في كل الأحوال أن تقدم رأيا موضوعيا في أخ أو صديق، وخصوصا أن هذه الصداقة تعمقت جذورها أكثر فأكثر، حينما تخرجنا وانتقلنا إلى العمل الميداني، خارج نطاق الأطر الأكاديمية. فكما تقاسمنا الهم التعليمي/الأكاديمي، صرنا نتقاسم هموم الفعل المسرحي والثقافي في ميدان الحياة، حيث التطبيق، وهاجس بلورة الإرادات، وصناعة ما يجب صناعته من فعل ثقافي، ومنتج فني له قيمته الوطنية والإنسانية.

أقول: من المؤكد أن علاقة من هذا النوع، وبهذا العمر، وبهذه الخصوصية... من الطبيعي أن تفرز رأيا، من مقوماته أن يعكس البعد التاريخي ذاته، وكذلك بُعد التجربة ذاتها. والأهم من ذلك أن تكون أنت شاهدا على العصر، ومستوعبا معظم تفصيلاته.

وبالتالي، فإننا تقاربنا طلابا، وناشطين في الحركة المسرحية الكويتية، وتناقشنا، وتداخلنا في حوارات متعددة الوجوه، فيها مساحات للاتفاق، ومثلها - تقل أو تزيد - للاختلاف. غير أنني لا أذكر أن من بينها مساحات رمادية تقوم على مبدأ المجاملاتية، أو رفض أحدنا لرأي الآخر، جملة وتفصيلا. وهذه ربما ميزة حسنة في كنعان حمد الفنان الأكاديمي الواعي، الذي يؤمن بالوسطية والاعتدال، وعدم الغلو والتطرف في الفكر والرأي، فهو يحترم وجهة نظر الآخرين، وإن لم يكن يوافقهم الرأي.

ممثل الأدوار المركّبة

كانت أول مسرحية شاهدتها عرضا حيا للفنان كنعان حمد، بعنوان «الثالث» من تأليف حسن يعقوب العلي، وإخراج فؤاد الشطي، وذلك على خشبة مسرح كيفان في سبتمبر ١٩٧٦، حيث قام بدور «أبوالحسن».

في هذا العرض بالتحديد، قدم لنا كنعان حمد رسالة أدائية واضحة بأنه صاحب الأدوار المركبة الصعبة، التي تحتاج إلى أدوات فنان متميز شديد الدُربة، مفرط الإحساس، صاحب ثقافة مسرحية خاصة،

الأمر الذي جعله يبدو في حسابات العرض واحدا من أهم مفردات وعناصر تحقيق النجاح.

وفيما بعد، تكررت مشاهداتي المسرحية له، فشاهدته في دور «رفيع» في مسرحية «عشاق حبيبة»، من تأليف حسن يعقوب العلي وإخراج فؤاد الشطي. حيث قدمت على خشبة مسرح كيفان في فبراير عام ١٩٧٨.

وهذا الدور لا يخرج في تعقيده وتشابكاته عن الدور السابق «أبوالحسن»، حيث يجمع في قالب شخصية واحدة جانبها السلطوي وجانبها الشعبي، الأمر الذي يتطلب قدرات تمثيلية خاصة، وهو ما تحقق بالفعل عبر أداء الفنان كنعان حمد.

وعلى نحو مشابه لطبيعة أداء هذه النوعية من الأدوار المعقدة الصعبة، جسّد كنعان حمد دورا متميزا في مسرحية «القصة المزدوجة للدكتور بالمي»، وهي من تأليف الكاتب الإسباني انطونيو بويرو باييخو، وإخراج أحمد عبدالحليم، أستاذ التمثيل والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية.

وكانت هذه المسرحية مشروع التخرج لطلبة قسم التمثيل والإخراج للعام الدراسي ١٩٧٨/٧٧، حيث قدمت في يونيو ١٩٧٨، ولعب فيها الطالب كنعان حمد دور رئيس المخابرات.

وفيما أتذكر، كان كنعان حمد في تجسيده لهذا الدور محل اهتمام وتقدير أساتذة المعهد كافة، لأنه استطاع أن يقدم الشخصية على الخشبة بكل تفاصيلها وإحساساتها الإنسانية المتناقضة، إذ كان الأمر يتطلب منه توظيف كل خلايا جهازه العصبي والعضلي، من أجل السيطرة على الشخصية الفنية وتقديمها على نحو يحقق من خلالها رؤية المخرج.

وأذكر أيضا، أن من بين الذين أثنوا على أداء وتمثيل كنعان حمد وقتذاك الأساتذة الأفاضل د. إبراهيم سكر، فؤاد دوارة، سعيد خطاب، إبراهيم إسماعيل، أمين العيوطي، د. علي درويش، سعد أردش، وبطبيعة الحال مخرج العرض الأستاذ أحمد عبدالحليم.

وكان فؤاد دوارة على وجه التحديد قد قال كلاما طيبا فيه ثناء ومديح للطالب الفنان كنعان حمد، كما وازن بينه وبين توفيق الدقن في تجسيده لهذا الدور، حيث كانت فرقة المسرح القومي المصري قد قدمت هذه المسرحية تحت عنوان «دماء على ملابس السهرة»، من إخراج د. نبيل منيب.

وبالموازنة النقدية بين العرضين، في الكتابة النقدية عند الأستاذ فؤاد دوارة، رجحت كفة عرض طلبة الكويت، وذلك لاعتبارات وأسانيد نقدية استند إليها فؤاد دوارة.

غير أنه ما يعنينا في هذا الأمر، هو ما كتبه الناقد دوارة عن الفنان كنعان حمد، حيث قال إنه جسد الشخصية «ببراعة تصمد للمقارنة بأداء الممثل العتيد توفيق الدقن، وهي شهادة فيما أعتقد، أنها تسجل لصالح كنعان حمد بكونه طالبا أولا، وفنانا ثانيا.

وفي أثناء مشاهدتي لهذا العرض المسرحي، الذي أخذ شكل المباراة التنافسية في التمثيل المسرحي بين طلبة السنة الرابعة، وعلى ما أذكر أنهم: كنعان حمد،

مع فؤاد الشطي رفيق دربه والفنانة مريم الغضبان

مريم الصالح، (من الكويت) سوزان محمد علي (من مصر) وحسن ابراهيم (من قطر)، وقحطان القحطاني (من البحرين) وسيار الكواري (من قطر)، ومحمد المسلماني (من قطر)، والفنان أحمد مساعد، والمرحومة ابتسام حسين.

هنا أدركت أننا أمام فنان على درجة عالية من الموهبة، وأنه يتمتع بقدرات أدائية خاصة، باستطاعته توظيف أدواته واستثمارها على نحو جيد، وأنه بالفعل صاحب الأدوار الصعبة المركبة، علاوة على إتقانه الجيد للغة العربية.

وفي الفترة ذاتها، شاهدت له عرض «بعد أن يموت الملك» من تأليف صلاح عبدالصبور، وإخراج سعد أردش. وكان هذا العرض ضمن مشاريع التخرج لطلبة السنة الرابعة في المعهد.

إلى إيطاليا

تخرج كنعان حمد في المعهد العالي للفنون المسرحية، وحقق حلمه الذي يريد، والذي سعى إليه منذ كان طالبا في التعليم النظامي، غير أن تجسيده المتقن لشخصية «رئيس المخابرات»، وضعه على أعتاب مرحلة فنية جديدة، وهي انضمامه إلى المعهد العالي للفنون المسرحية، عضو هيئة تدريس (معيد بعثة)، حيث ووفق عليه من قبل الأستاذين سعيد خطاب وإبراهيم إسماعيل.

وهنا تقرر أن يواصل دراسته العليا للحصول على درجتي الماجستير والدكتوراه في الإخراج المسرحي من إحدى الأكاديميات الإيطالية، ليعود بعدها أستاذا في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد.

وبالفعل يسافر كنعان حمد إلى إيطاليا وبرفقته أسرته. وهناك يصطدم بمعوقات كثيرة، ربما كانت اللغة واحدة منها، بالإضافة إلى صعوبة تأقلمه اجتماعيا ونفسيا مع الأوضاع الحياتية.

على أثر ذلك، يعود ثانية إلى الكويت، ويعمل على إقناع المسؤولين على نقل بعثته إلى المملكة المتحدة، فتجري الموافقة من قبل الأجهزة المعنية، غير أنه سرعان ما يصرف النظر كلية عن هذا الموضوع، ويقوم بتحريك معاملته ليعود ثانية إلى العمل في تلفزيون الكويت، بوصفه مخرجا تلفزيونيا، وهي الوظيفة التي يستمر فيها المرحوم حتى تاريخ وفاته، بعد أن أغلق ملفه في المعهد إلى غير رجعة، ومن دون أن يحقق طموحه الأكاديمي بالحصول على درجتي الماجستير والدكتوراه في العلوم المسرحية، حيث ذاع صيته فيما بعد مخرجا تلفزيونيا له هويته، ورؤيته الخاصة في التعامل مع النص التلفزيوني، وتحريك كاميراته واختياره لأطقمه من الفنانين والفنيين.

عشرات.. عشرات الشخصيات

أعود ثانية إلى الحديث عن الفنان كنعان حمد بوصفه ممثلا مبدعا من طراز خاص وأقول: في حياة هذا الفنان - على المستوى الإبداعي - ثمة عدد غير قليل من الشخصيات الفنية/الدراماتيكية المركبة، شديدة التعقيد، ومتعددة الوجوه والثقافات، والانتماءات الاجتماعية، والنزعات الإنسانية.

عشرات، عشرات الشخصيات التي التقى بها في رحلة حياته الفنية التي تجاوزت الأربعين عاما، التقى بها وجدانيا، ومعرفيا وثقافيا فوق خشبات المسارح، بعد أن استنطقها من بطون المسرحيات، ونفض عنها أحبار المطابع، وأعاد إليها الحياة ثانية، وفيها شيء من روحه، وأنفاسه، وخبرته، وفنيته.

احتضنها بحرفية ومهنية عالية، وجسد أفعالها وأظهر غاياتها من دون تقصير أو افتعال، وحمل همومها وهواجسها، من دون كلل أو تعب، وفسر تناقضاتها وشرودها من غير استعلاء أو استرضاء، ونقل إلى الآخرين صورتها بمصداقية وموضوعية من غير كذب أو افتراء، وجنح بها في عالم الواقع والخيال من دون استطراد أو تقتير.

عشرات الشخصيات حملها في داخله، عايشها، صادقها، دخلت في مسام جلده وأفكاره وتخيلاته، صارت جزءاً من برنامجه اليومي. انكب على دراستها وتحليلها واستقصاء أضرارها النفسية والاجتماعية، والثقافية... لعله يستطيع إيصال مضامينها إلى مشاهديه. من غير تكلف أو افتعال.

عشرات الشخصيات تزدحم بها الذاكرة المسرحية الكويتية، ممهورة بختم إبداعه، ومتوجة في خزائن التوثيق والتاريخ، بإحساساته، ومسجلة بانطباعاته.

فمن منا ينسى الخادم «خليف» في مسرحية «مطلوب زوج حالا»؟ ومن منا لا يتذكر «سلوم» في «عيلة بوصعرورة»؟ ومن منا لا تخطر على باله شخصية «إبراهيم السائق» في «٣٠ يوم حب» ومن منا لم يحب «بستوق» في «عالم نساء ورجل»؟

وهل لأحدنا أن ينسى «عرقوب/ خادم القصر» في «إمبراطور يبحث عن وظيفة»؟ ومن منا غابت عنه يوما ما شخصية «قاضي القضاة» في «سلطان للبيع»، وكذلك الحال «عطشان/المجنون» الذي لفت إليه الأنظار في «عالم غريب غريب»؟

وهل سيغيب عن بالنا يوما ما «إبراهيم» في «طبيب في الحب»؟ أنا شخصيا لا أعتقد ذلك.

ولأن الأسئلة تأتي تترى أقول: هل تذكرون «أمين» في «السيف»؟ وكيف تعامل معه كنعان حمد بحرفية متقدمة ليبدو مقنعا فيما يقول؟ والحال كذلك، فإنه لن يخفى على المتابعين في الشأن المسرحي، كيف استطاع كنعان حمد بحنكته وخبرته ودربته أن يجعل من شخصية «خميسوه» في «نورة» نموذجا دراماتيكيا مقبولا لدى الجميع، ليعكس من خلاله وضعا إنسانيا معينا، ضمن أطره الاجتماعية والتاريخية والتراثية.

فنان - ممثل محترف

وإذا استحضرت في ذاكرتك مسرحية «انسوا يا ناس» التي أخرجها لصالح فرقة المسرح العربي المخرج التونسي المنصف السويسي، وهي للكاتب جريجوري جورين... فإنك لن تنسى بطبيعة الحال كيف تألق كنعان حمد على خشبة مسرح كيفان في خريف عام ١٩٨٠، وهو يجسد باقتدار شديد شخصية المتمرد المجنون «هيروسترات» الذي أحرق المعبد... ليعيد السؤال الإنساني من جديد في داخل كل منا، عن الراهن والمستقبل، والفكر، والانقياد، والإنسان، والتبعية المطلقة، وعن المنطق والميتافيزيقيات، والدلالات السياسية.

في هذا العرض المسرحي ظهرت القدرات الحقيقية للفنان كنعان حمد، وبخاصة ما يتصل بذاكرته الانفعالية التي ساعدته في تقديم عدة مستويات للشخصية الدراماتيكية المركبة. وهو ما ينسجم بطبيعة الحال مع الرؤية النصية، والرؤية الإخراجية التي تدين الفكر التبعي، والانقيادي، والفكر المبهم المتستر وراء فرضيات غير حقيقية.

ونجاح كنعان حمد في هذا العرض يعود إلى سببين اثنين يتمحوران حول الآتي:

١ - استفادته المطلقة من دراسته الأكاديمية لكل الإرث المسرحي الإنساني الكلاسيكي، وتفهمه لطبيعة الميثولوجيا الإغريقية وما يمكن أن ينشأ عنها من إفرازات ومعان ودلالات سياسية وفكرية معاصرة، حينما تعاد صياغتها من جديد بروح عصرية مغايرة، حيث يتحول النص هنا، وكذلك الشخصيات إلى «كتلة» قابلة للتشكيل والتطريز وفق رؤى خاصة.

٢ - دراسته المعمقة للشخصية الدراماتيكية، وسيطرته المطلقة على كل متطلبات وأفكار الشخصية. فلم يسمح لنفسه بالغرق في خلاياها... ولم يسمح لها أن تحل مكانه فوق خشبة المسرح، بالصورة التي تلغي وجوده... إنما أحدث عملية توازن بين هموم الشخصية وفلسفتها وأفكارها، وبين تفهمه هو شخصيا لطبيعة هذه الشخصية، الأمر الذي سمح لها أن تنطلق في الحياة، وفوق خشبة المسرح من خلال ذاكرته الانفعالية (شديدة اليقظة والوعي)، ومن خلال أحاسيسه، وأفكاره، وتصوراته التخيلية.

إلى جانب هذا وذاك، سيتذكره الناس وأهل الفن في شخصية عمرو بن عامر (ملك سبأ) في مسرحية «احذروا» من تأليف محفوظ عبدالرحمن وإخراج فؤاد الشطي، وسيتذكرونه في مسرحية «مضارب بني نفط» مع سعد الفرج.

أقول: عشرات... عشرات الشخصيات تتزاحم في ذاكرتنا، وفي الذاكرة المسرحية الكويتية دفعة واحدة... نماذج إنسانية، متباينة في تركيبتها الدراماتيكية، متلونة في هواجسها وأفكارها، مختلفة في انتماءاتها الاجتماعية، وهمومها الإنسانية، مستويات وعيها بالراهن، والتاريخ والتراث والمستقبل.

عشرات الشخصيات تأتي هكذا دفعة واحدة دونما سؤال أو استئذان، كلما تذكرنا الفنان المرحوم كنعان حمد... جاءتنا من عمق العقود الأربعين، محمّلة بأنفاسه وبصماته، وأحاسيسه، في داخل كل منها عشرات الأسئلة المشروعة.

فإذا كان في مقدورنا للوهلة الأولى، أو للحظة ما أن ننسى، أو نتناسى هذه الشخصيات بصفاتها النموذجية... فأنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على يقين بأنه لن يكون في مقدور أحدنا - مهما تعددت الأسباب أو تنوعت - أن ينسى شخصية «حنظلة» في مسرحية «رحلة حنظلة» من إعداد سعدالله ونوس، وإخراج فؤاد الشطي.

في هذه الشخصية وصل كنعان حمد إلى أقصى درجات حالات التجلي الممكنة، على خشبة مسرح الدسمة في ربيع عام ١٩٨٥، وهو يجسد هذه الشخصية الإنسانية بكل أبعادها الفكرية والإحساسية المتناقضة.

جسّد كنعان حمد الشخصية برؤية الشطي، فإذا نحن في مارس ١٩٨٥ أمام فنان كويتي أصيل يمثل بمواصفات عالمية. أذهلنا، جعلنا نعيد حساباتنا في أشياء كثيرة، أعاد تصنيف نفسه من جديد ممثلا محترفا، ومبدعا من الطراز الأول يصعب تكراره أو استنساخه في الكويت. ليظل كنعان حمد، أو حنظلة المسرح الكويتي حالة خاصة، وتركيبة غاية في التعقيد.

في حنظلة، ثمة جهد عصبي، وجهد نفسي، وعضلي، وذهني وتدريبات شاقة، وبحث ليلي متواصل من أجل الوصول إلى حلول منطقية تفضي إلى معنى سياسي واجتماعي وفلسفي للمسرحية. معنى معاصر، يتجاوز كثيرا الطروحات والمقولات الدرامية الاستهلاكية السابقة التي لاكتها المسرحيات طوال العقود الماضية.

كما كانت مسرحية «رحلة حنظلة» مرحلة اكتشاف جديدة للدراما الكويتية... مرحلة استنطاق جديدة للوعي الديموقراطي، للوعي الجمعي، للأسئلة المطروحة في بنية الأعمال وإفرازاتها... كان كنعان حمد بالنسبة إلينا إعادة اكتشاف جديد، لقدراته الفنية، لجهوزية أجهزته العصبية والنفسية والعضلية والحسية، لجهوزية مخيلته الاستنطاقية البنائية، ولذاكرته الانفعالية والتفاعلية.

في تجسيده لهذه الشخصية الإنسانية، أعاد تشكيل كل أدواته، ومفرداته الأدائية، فإذا بالمفاجأة مفاجأتان (المسرحية، وكنعان)، فاستقبله الجمهور في الكويت استقبالا غير تقليدي، وراحت الكتابات النقدية تدعم من حرفيته وإبداعه... فحقق المعادلة الصعبة في الفن، كما حققتها المسرحية ذاتها في بحثها عن مضمون إنساني معاصر، يتطابق وواقعنا العربي، بكل تناقضاته وآلامه.

عمّان تبكيه

وتطير المسرحية إلى العاصمة الأردنية عمّان. ويتجلى كنعان فنانا مبدعا فوق خشبة مسرح المركز الثقافي الملكي في صيف عام ١٩٨٥. ويقف له وللمسرحية، الجمهور الأردني تحية وإعجابا وتقديرا. وتكتب عنه الصحافة الأردنية ما شاء لها أن تكتب، وتمتد علاقاته الفنية هناك مع كل الفنانين الأردنيين، ويبني جسورا من الصداقات الثقافية والفنية، راح يعمقها يوما بعد يوم، وعاما بعد عام... فما أن يصل خبر رحيله إلى الأردن، حتى تبكيه عمّان فنانا عربيا أصيلا، ومبدعا قل نظيره، مثلما تبكي أبناءها الفاعلين المخلصين لثقافتها.

كيف لا تبكيه عمّان، وهي التي منحته للتو، في خريف عام ٢٠٠٢، جائزة أفضل ممثل مناصفة مع الممثل زيناتي قدسية في مهرجان المسرح الأردني عن دوره في

في التلفزيون في برنامج عبدالرحمن النجار مع عبدالرحمن الضويحي وعبدالرحمن العقل وخالد النفيسي

مسرحية «العامود» من تأليف أسامة الشطي، وإخراج محمد سلمان؟ كيف لا تبكيه وهي التي وشّحته بحرارة تصفيقها، ودموع إعجابها، وابتسامات تقديرها لشخصه، وتاريخه وخبرته؟

ولم تكن عمّان وحدها التي تعرفت إليه، وفتحت ذراعيها لاحتضان إبداعاته، ولم تكن وحدها التي صفقت له إعجابا وتقديرا... فها هي بغداد الرشيد تذكر جيدا كيف وقف «حنظلة» على مسرحها إبان مهرجان بغداد المسرحي الأول في نهاية صيف عام ١٩٨٥، وانتزع كنعان حمد، كما انتزع العرض الكويتي «رحلة حنظلة» إعجاب الجميع.

وحينما نقول الجميع، فإننا نعني: الإعجاب النقدي، والشعبي، والنخبوي، والتقديري، لتحصل دولة الكويت على جائزة الإبداع المسرحي العربي، ويكون كنعان حمد، عبر أدائه المتقن، أحد الفاعلين والمساهمين في تحقيق هذا الإنجاز الثقافي الوطني مع بقية زملائه في العرض على اختلاف مواقعهم.

ويفرح كنعان حمد بهذا الإنجاز الوطني الكويتي الذي تحقق، معتبرا أن بوابة المسرح واسعة، وفي استطاعتها تحقيق ما يوازي هذا الإنجاز على كل المستويات: الإقليمية، والقومية، والقارية، إذا ما توافرت الظروف المهيئة للإنجاز. فالفنان الكويتي مبدع خلاق، قادر على العطاء، وقادر على المنافسة، وهو لايقل شأنا أو أثرا عن غيره من الفنانين العرب.

حنظلة... والنجاح هو النجاح

وتشاء الظروف أن تمثل مسرحية «رحلة حنظلة» دولة الكويت في مهرجان «أيام قرطاج المسرحي» في خريف عام ١٩٨٥. وكذلك الحال في الأسبوع الثقافي الكويتي في الجزائر في ربيع عام ١٩٨٦. وكذلك الحال في الأسبوع الثقافي الكويتي في الجزائر في ربيع عام ١٩٨٦. وهو ما يعني أن «حنظلة الكويت» قد وقف بأفكاره ومضامينه فوق خشبات مسارح الشمال الأفريقي، بعدما وقف شامخا فوق خشبات مسارح دول الخليج العربية وبلاد الشام، يستنهض الهمم، ويدين كل أشكال السلبيات. ففي تونس يقف على مسرح قرطاج، وفي الجزائر يقف على مسرح قصر الثقافة، والمسرح الوطني.

وفي النهاية، النتيجة هي ذاتها النتيجة بكل المعايير والمقاييس، فالنجاح هو النجاح، والإبداع هو الإبداع... نجاحات إضافية يحققها عرض الكويت في هذه العواصم، ونجاحات مماثلة يصنعها كنعان حمد في الشمال الأفريقي... إعجاب، وثناء وتقدير، وكتابات نقدية تعكس ببريقها إلى أي مدى وصلت الكويت في تقدمها في الفنون المسرحية. وثمة كتابات موازية تقدم قراءة علمية لإبداعات فنان الكويت كنعان حمد، وتصنفه بأنه واحد من عمالقة التمثيل، بمفهومه الأكاديمي والشعبي في الأقطار العربية.

وفي مقابل ذلك كله، يزداد ممثلنا كنعان حمد تواضعا على تواضع، وانتشارا على انتشار، فيما تفرض قامته الفنية حضورها المتميز على خريطة الحركة التمثيلية في المسرح العربي.

في الجهود التلفزيونية

لظروف واعتبارات لها علاقة مباشرة بعمله مخرجا تلفزيونيا في وزارة الإعلام، حيث توافرت لديه الرغبة في التفرغ لإخراج الأعمال التلفزيونية، التي كانت تحت يده، علاوة على اتجاهه - نسبيا - إلى الإخراج المسرحي، من خلال فرقته المسرحية التي ينتمي إليها، ويعتز بها كل الاعتزاز (فرقة المسرح العربي)... توقف كنعان حمد، توقفا مؤقتا عن التمثيل المسرحي.

وتمضي به الأيام مرتحلا في عوالم الفن بين نشاط تلفزيوني مكثف، ونشاط إذاعي متقطع، ونشاط مسرحي حصره في الجانب الإداري فقط.

ارتحال من هذا النوع، وعلى طريقته الخاصة هذه، كان من الطبيعي أن يفقد إيقاعه سمته الانتظامية التي عهدناها فيه، فنانا مبدعا، عاشقا لكل ألوان الفنون، شغوفا بالوقوف على خشبة المسرح، وأن يعيش بعض أيامه في بحث ودراسة وتنقيب عن طبيعة، وفيزيائية، وكيميائية الشخصية الدراماتيكية التي تُسند إليه في المسرح. والتي تلقي بكل ثقلها، وهمومها، وأنفاسها تحت مسامات جلده، حيث يعصرها، ويعايشها، ويحاورها في ذاكرته الانفعالية قبل أن تنطلق معنى جديدا إلى المتلقي.

ولكن ماذا يفعل، وقد وجد في الكاميرا التلفزيونية ضالته، ووجد نفسه في مساحة إبداعية أخرى لاتقل توهجا عن وقوفه فوق خشبة المسرح، وإن كانت هذه المرة في غرفة المراقبة المغلقة (للمخرج التلفزيوني).

كان كنعان حمد سعيدا فيما يقدمه إلى المتلقي من دراما تلفزيونية، متباينة في مادتها، وأفكارها، واتجاهاتها. وهو الذي يعتبر نفسه من الرعيل الأول في تلفزيون دولة الكويت، حيث التحق به في النصف الثاني من الستينيات، بوظيفة «مساعد مخرج».

وحينما يصرف نظره كلية عن مشروع استكمال دراسته العليا في العلوم المسرحية، سواء في إيطاليا أو المملكة المتحدة، وحينما لم تعد درجتا الماجستير والدكتوراه تشكلان له بريقا خاصا، ولم تعد وظيفة «معيد بعثة» تؤطره في السلك التعليمي الأكاديمي، كما شاء أن يكون في مطلع مشوار حياته الفنية، ولما قرر الانتقال نهائيا إلى حاضنته الأساسية تلفزيون (دولة الكويت)، هنا رُقي في نهاية عام ١٩٨١ إلى مخرج في التلفزيون.

وفي هذا الصدد يقول الدكتور سيد علي: «ويترك كنعان إيطاليا ويعود إلى الكويت ليباشر عمله كمعيد بقسم التمثيل، في انتظار السفر إلى إنجلترا لاستكمال بعثة الماجستير. وبمرور الوقت يحن كنعان إلى عمله السابق في التلفزيون، فيصدر وكيل وزارة الإعلام القرار الإداري رقم ١٠٩٥ لسنة ١٩٨١ بنقله من وظيفة معيد في المعهد، إلى وظيفة مخرج في التلفزيون ابتداء من ١٩٨١/١٢/٨. وهكذا خسر قسم التمثيل استمرار المعيد الثاني من خريجيه.

وفي تلفزيون دولة الكويت ينجح كنعان حمد في إخراج باقة جميلة من الأعمال الدرامية، التي تشكل في مجملها علامة بارزة من علامات الدراما التلفزيونية الكويتية المعاصرة، وخصوصا أن بعضها كان محل إعجاب وتقدير الأقلام النقدية، والذائقة الجماهيرية التي أثنت على جهوده في هذا الحقل.

وفي هذا الجانب يمكن الإشارة إلى أبرز جهوده الفنية في الإخراج التلفزيوني من خلال الأعمال التالية:

١ - مسلسل «عبدالله البري وعبدالله البحري» ٣٠ حلقة

٢ - مسلسل «عيال قرية» ١٨ حلقة، من تأليف مبارك الحشاش

٣ - مسلسل «حكم الزمن» عام ١٩٩٩

٤ - المسلسل البدوي «الصقرين» عام ١٩٩٩

٥ - سباعية «الحاقد»

٦ - سهرة «السلسلة» عام ١٩٩٤

٧ - ثلاثية «نوال» عام ١٩٩٧

٨ - سهرة «البومة» من تأليف فاطمة يوسف العلي، سيناريو وحوار بدر محارب، عام ١٩٩٩

٩ - أوبريت «يا حلو فريجنا»

ولأننا لا نملك سجلا توثيقيا كتابيا كاملا، يشير لنا إحصائيا إلى الأعمال التلفزيونية التي ساهم كنعان حمد في إنجازها، وكذلك طبيعة ونوعية هذه المساهمة إن كانت تمثيلا أو إخراجا، فإننا نجتهد في تدوين ما توافر لدينا من معلومات متناثرة هنا وهناك. وفي اعتقادي أن هذه المسألة تحتاج إلى جهد نوعي خاص لتدوينها، والتحقق منها، وبالتالي توثيقها.

أما في مجال نشاطه الإذاعي، فقد كانت له هذه المساهمات الإذاعية:

١ - إخراج المسلسل التاريخي «واحة الحيران في حكاية الزمان» من تأليف السيد عامر، وبطولة جاسم النبهان. وهذا المسلسل خاص لإذاعة البرنامج الثاني.

٢ - المشاركة في تقديم البرنامج الإذاعي «ترويح القلوب» عام ١٩٩٥، من إخراج باسمة حمادة.

قرار الانقطاع.. وحنين العودة

لأسباب جوهرية تتعلق بظروفه الصحية، حيث كان قد أجرى عملية قلب عام ١٩٩٢، ولأسباب أخرى تتعلق بطبيعة عمله في حقل الإخراج التلفزيوني، انقطع الفنان كنعان حمد عن المساهمة في النشاط المسرحي، سواء داخل فرقته أو مع الفرق الأخرى، مكتفيا بنشاطه الإداري المسرحي من خلال فرقة المسرح العربي، ومكثفا نشاطه في الإخراج التلفزيوني.. وهو ما أكده بقوله: «كون المسرح مرهقا إلى حد كبير، فأنا مضطر إلى التركيز على الإخراج التلفزيوني».

ولكن، هل يصمد الفنان كنعان حمد، المسكون بعشق المسرح وهمومه، في الاستمرارية بتبني قرار القطيعة هذا؟

من يعرف تركيبة الفنان كنعان حمد جيدا، يدرك أن الإجابة - من المؤكد - ستكون بالنفي، ولا شيء غير النفي.

فالعلاقة التي تربطه بالمسرح هي العلاقة ذاتها التي تربط رئتيه بأكسجين الحياة. عشق أبدي لكل تمظهرات النشاط المسرحي، فها هو يحن ثانية إلى الوقوف على خشبة المسرح، ولم يعد قادرا على مقاومة إغراءات الخشبة وبريق التلاقي مع جمهور الصالة.

تأتيه الفرصة هذه المرة للعمل مع المخرج محمد سلمان عضو فرقة المسرح العربي، من خلال مسرحية «العامود» للكاتب الشاب الواعد أسامة الشطي، حيث جسد شخصية جاك.

وتشارك الفرقة بهذه التجربة في فعاليات الدورة السادسة في مهرجان الكويت المسرحي... ويأتي قرار لجنة التحكيم في نهاية الدورة ليعلن فوز الفرقة بجائزة «أفضل عرض متكامل».

هذه النتيجة في حد ذاتها، لم تكن أفضل نسبيا من أهم ما حققه العرض على أرض الواقع من مكتسبات فنية، التي كان من أبرزها:

١ - عودة الممثل المحترف كنعان حمد إلى خشبة المسرح نجما متألقا.

٢ - ولادة الكاتب الناشط أسامة الشطي، وهو طاقة مسرحية موهوبة تمتلك القدرة على التطور الفني والثقافي.

٣ - التأكيد على قدرات محمد سلمان الإخراجية.

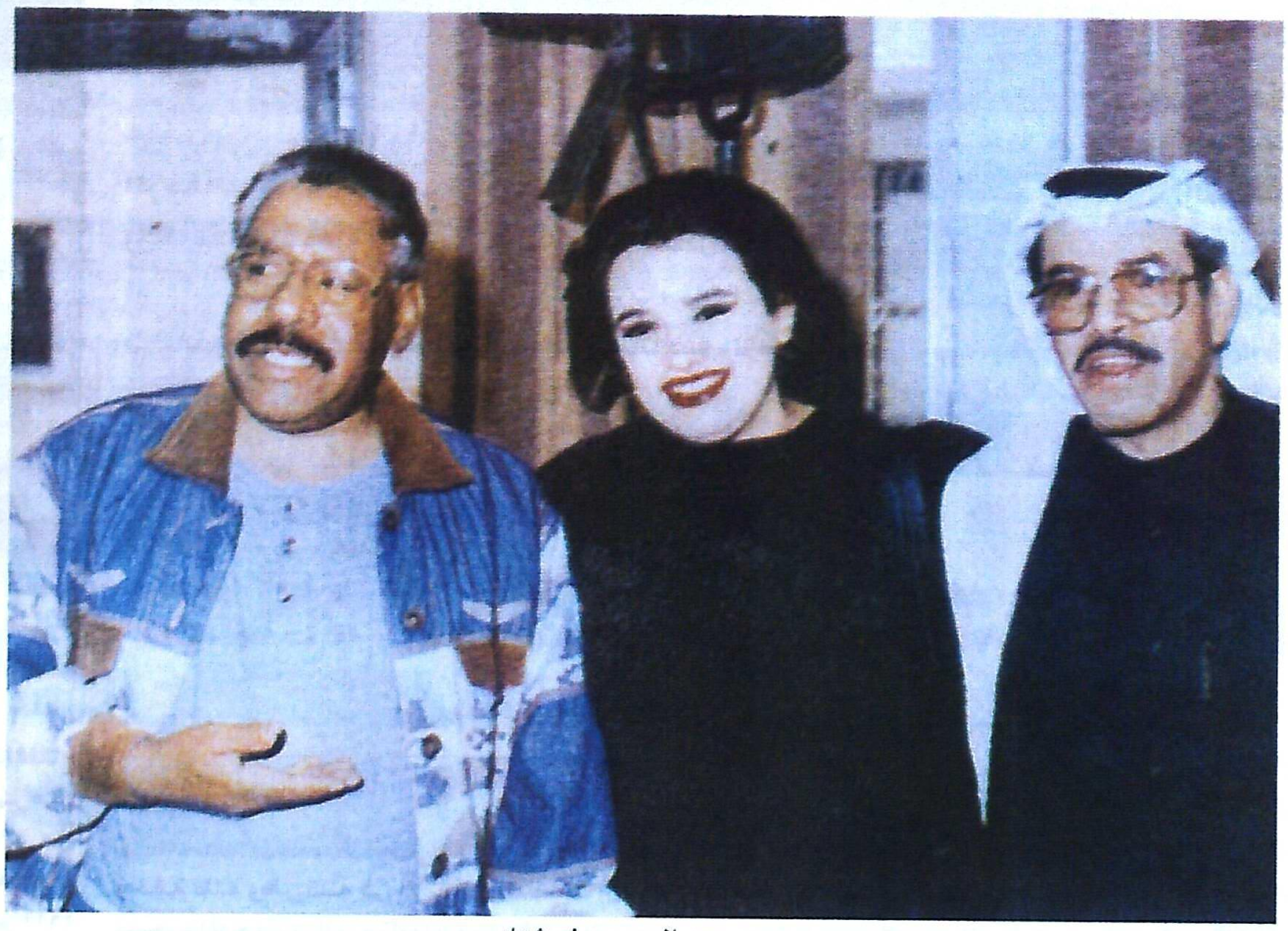
٤ - عودة روح الجماعة والفريق الواحد إلى صفوف الفرق المسرحية الأهلية.

٥ - عودة المضمون الرومانسي إلى خشبة المسرح في الكويت، بعدتجريدها من هذا المضمون لسنوات طويلة.

ما يعنينا في هذا الجانب، هو عودة الفنان كنعان حمد إلى خشبة المسرح ممثلا محترفا. ساهم مع بقية أعضاء الفرقة في إضافة إنجاز مهم إلى سلسلة الإنجازات التي حققتها فرقة المسرح العربي طوال تاريخها، وهو حصولها على جائزة «أفضل عرض متكامل» كما أسلفت. وغني عن القول أن فرقة المسرح العربي سبق أن حققت العديد من الإنجازات الفنية على المستوى القومي، وذلك بحصولها على جوائز قيمة باسم دولة الكويت في المهرجانات المسرحية العربية، وقد كان الفنان كنعان حمد واحدا من أهم صناع هذه الإنجازات وهذه الجوائز.

في مسرحية «العامود» وعبر تجسيده لشخصية «جاك» ظهر كنعان حمد بشكل مختلف على خشبة المسرح... فلم يصدق أحد من الحضور أن هذا الفنان ابن الـ ٥٧ عاما يمتلك هذه اللياقة البدنية، والذهنية، والنفسية العالية على خشبة المسرح. ولم يصدق أحد من الضيوف العرب أن التوهج واللمعان اللذين ظهر بهما كنعان حمد على خشبة المسرح، جاءا بعد فترة انقطاع غير قصيرة عن التمثيل المسرحي. وكان السؤال الأكثر إثارة حينذاك: كيف تأتَى له أن يمتلك كل هذه اللياقة العالية، وكل هذه الجاهزية الفنية، وهذه الأدوات عالية الدُربة، وهو الفنان الذي انقطع عن التمثيل منذ فترة غير قصيرة؟

في أدائه لشخصية جاك، أعاد كنعان حمد إلى ذاكرتنا إنسانية «حنظلة» وحيوية «أبوالحسن» وجمالية «خميسوه» وعظمة «هيروسترات»... إذ جمع في آن واحد بين الواقعية والتعبيرية في تصميم شخصية رومانتيكية حالمة، لها اتصال مباشر في وعي وذاكرة كل واحد منا.


مع محمد السريع ومنى شداد

هذه الجمالية الرائعة في التمثيل، لازمها موقف نقدي عربي، وثق لها بالكثير من الثناء والإعجاب والتقدير، فصدرت في حق كنعان حمد شهادات مسرحية على أثرها، إذا ما اجتهد أحد في تجميعها وتوثيقها، فإنها من دون شك تصنع بمفردها بحثا مستقلا له أهميته.

قال الكاتب المسرحي عز الدين المدني قولا جميلا، وسجل مديحا غاية في الشاعرية، ملخصه: إن كنعان حمد يؤكد في هذا الدور (يقصد جاك) أنه واحد من أبرز الممثلين المحترفين العرب الذين يمتلكون مواصفات الممثل العالمي... وها هو «جاك» يذكرنا بالشخصيات التشيكوفية الأصيلة.

وعلى نحو مشابه قال عبدالرحمن بن زيدان قولا نقديا موضوعيا في تمثيل كنعان حمد، إذ رأى فيه صورة متطورة لنموذجية الممثل العربي المحترف، العاشق لمهنته.

وكذلك فإن الكاتب والناقد السوري عبدالفتاح قلعه جي كتب في مجلة «الحياة المسرحية»، يقول: «أما جاك الفنان المتشرد وبأدائه الرائع والمؤثر، فكان لحنا متفردا عميقا موحيا، كانت حركته وعباراته التي يتماهى في مدلولاتها، وحتى ثيابه (المعطف القديم، اللفاحة...) والعربة التي يضع فيها حاجياته، كانت كلها مفردات في تشكيل نفسه الزاخرة بالذكريات والعواطف. وقد أدى، وهو الممثل القدير المخضرم، دوره هذا ببراعة فائقة، فكان عمود المسرحية بلا منازع».

ويوجز الدكتور فاضل سوداني في توصيف تمثيل الفنان كنعان حمد لشخصية جاك ويقول: «تمثيل يصعب تكراره، وإحساس يصعب تزويره. لقد كان صادقا في كل ما فعل، لدرجة أننا لم نفرق بين جاك وكنعان حمد».

وحينما يقدم هذا العرض في العاصمة الأردنية عمّان، ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني في دورته العاشرة (نوفمبر ٢٠٠٢)، ينتزع الفنان كنعان حمد بجدارة مطلقة جائزة أفضل ممثل في المهرجان مناصفة مع الفنان الفلسطيني الأصل زيناتي قدسية. والأهم من ذلك كله أن كنعان حمد في هذا العرض يتوّج بطلا شعبيا جماهيريا في عمّان، فيستحق عن جدارة تقدير الناس وإعجابهم وتصفيقهم، وكذلك ثناء النقاد ورجال الصحافة والإعلام، إذ تنهمر حوله الكتابة كالسيل، في مشهدية ثقافية إعلامية تذكرنا بيوم ميلاد «حنظلة/الممثل» في اكتشافه الجديد.

إذن هو استقبال جماهيري، وشعبي، وثقافي وإعلامي لحنظلة الذي يعرفونه جيدا، ولجاك المعاصر الذي يقف الآن بينهم، يتأمل برودة عمّان وحرارة لقاء ناسها، ويستعرض بعينه الدامعة رسوخ وشموخ جبالها وثبات مواقف رجالها.

وفي هذا الجانب يسجل عبدالعزيز السريع شهادته الوثائقية في الفنان كنعان حمد من منطلق رئاسته للجنة التحكيم، في الدورة العاشرة لمهرجان المسرح الأردني ويقول: «عندما أوفد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مسرحية «العامود» لتمثيل الكويت في مهرجان المسرح الأردني، الذي شاركت فيه مجموعة منتقاة من الأعمال المسرحية من مختلف الأقطار العربية، وتصادف أن كنت رئيسا للجنة التحكيم، فشهدت أثناء المداولة، وقد حرصت على عدم التدخل من باب الحيدة والأصول، كم كان كنعان موفقا في عمله، وكم حظي جهده بتقدير الزملاء أعضاء اللجنة وهم من كبار المسرحيين، فيهم المخرج، والناقد، والممثل، الذين أثنوا عليه ثناء كبيرا وأعطوه جائزة التمثيل بالإجماع، فكان وجها مشرفا للكويت في هذا المهرجان العربي الكبير، مما أسعدني كثيرا وأسعد كل المتابعين».

سقوط البطل التراجيدي

ولأن الفن في أساسه رسالة إنسانية حضارية، يتجاوز في خطابه كل مفردات السياسة، والاقتصاد والاجتماع والشؤون العسكرية، وهو أكثر بلاغة من مفردات أهل البلاغة، فإن الفنان كنعان حمد سرعان ما ينضم إلى أسرة مسرحية «ذوبان الجليد». حينما تستدعيه «لجنة التآخي الكويتية - العراقية» المنبثقة عن «جمعية الخريجين الكويتية» للمشاركة في هذه التجربة التي تحمل رسالة ثقافية/ حضارية إلى المجتمع العربي، تُظهر من خلالها أنها تدعو إلى تأسيس علاقات جوارية جديدة بين الشعب الكويتي والعراقي في ضوء مرحلة سياسية جديدة، تختلف كلية عن طبيعة العلاقة السابقة.

في هذه المسرحية - التي قُدمت على خشبة مسرح الشامية (المعهد العالي للفنون المسرحية سابقا) كان الفنان كنعان حمد يجسد شخصية وزير الإعلام العراقي السابق (محمد سعيد الصحاف).

وبعد أن أنهى حواره في الفصل الأول، وقال كلماته الأخيرة «أجمل ما تكون الحرية حينما يكون الفرد وحيدا... تجمدت الحياة في عروق حنظلة، وأغمض عينيه خلف كواليس مسرح الشامية، مودعا الحياة والناس والمسرح الذي عشق وأحب.

رحيل غير تقليدي لفنان غير تقليدي، مثل كل الأبطال التراجيديين في الدراما، سقط واقفا، في المساحة التي أعلنت ولادته فنانا محترفا، وفي المساحة التي أخذت منه كل جهده وطاقته.

يا الله... أي مفارقة هذه! وأي تراجيدية هذه! منذ كان شابا يافعا تعلق قلبه في خشبة مسرح الشامية. ومنذ كان طالبا في هذا المعهد، وقف فوق هذه الخشبة وجسد عشرات الشخصيات الدراماتيكية. وفوق هذه الخشبة تصبب عرقه، وفوقها قال مئات مئات الحوارات، فكل جزء من أجزائها يعرف تضاريس كل خلية من خلايا جسمه الأسمر، وكل جزء منها له معه تاريخ وموقف.

- كان هنا بالأمس طالبا
- وكان هنا بالأمس نجما
- وكان هنا بالأمس محترفا
- وكان هنا بالأمس عصفورا مغردا
- هنا امتحنوه طالبا
- وهنا امتحنوه خريجا
- وهنا امتحنوه ممثلا نجما
- وهنا... ترك نفسه يحلم، ويحلم... بالغد القادم

- ولكن يأتي البكاء، وتأتي الدموع من خلف الكواليس، ويطير الخبر إلى الناس... كل الناس، إن حنظلة قد رحل، وقلبه توقف عن الخفقان، وإن دراما الجليد أصابها ما أصاب الجليد ذاته، وإن حنظلة ما عاد بيننا.

فقلت سرا وجهرا: مَنْ قال: إن حنظلة قد مات؟

- رحل ناجي العلي مركب الشخصية الكاريكاتيرية لحنظلة... ولم يمت حنظلة!!

- رحل سعد الله ونوس... مركب الشخصية الدراماتيكية لحنظلة... ولم يمت حنظلة!!

- وها هو حامل هموم وأوجاع وآلام حنظلة... يرحل عن دنيانا... ولكن حنظلة غير قابل للرحيل.

مَن كان قدره أن يكون حنظلة بين أهله وناسه... فإن حنظلة لا يموت. ومن شاء أن يكون في إرثنا وثقافتنا حنظلة، فإن حنظلة باق ما بقي الوجع فينا، وما بقي الحلم في رغيفنا.

الجوائز... والإنجازات

كنعان حمد الذي شارك في عدد غير قليل من المهرجانات والملتقيات المسرحية الكويتية والخليجية والعربية، استطاع أن يحقق باسمه، وباسم دولة الكويت الكثير من الإنجازات، والجوائز الرسمية المهمة، والتي من أبرزها:

١ - الميدالية الذهبية في احتفالات يوم المسرح العربي لتكريم الفنان المسرحي

٢ - الميدالية الذهبية في احتفال المسرح العربي باليوبيل الفضي

٣ - جائزة أفضل ممثل عن دوره في مسرحية «رحلة حنظلة» في مهرجان قرطاج

٤ - جائزة أفضل ممثل عن دوره في مسرحية «القضية خارج الملف» في مهرجان قرطاج (وقد جسد شخصية القاضي في المسرحية بعد أن اعتذر حمد ناصر لأسباب خاصة به عن السفر مع الفرقة إلى تونس للمشاركة في فعاليات مهرجان قرطاج، حيث كان حمد ناصر قد جسد هذه الشخصية طوال عرض المسرحية في الكويت).

٥ - جائزة أفضل ممثل عن دوره في مسرحية «العامود» في المهرجان العاشر للمسرح الأردني عام ٢٠٠٢.

٦ - كُرم قبل وفاته من قبل معالي وزير الإعلام ووزير النفط بالوكالة - الشيخ أحمد الفهد الصباح - في حفل تكريم الإعلاميين.

٧ - حصل كنعان حمد على العديد من الشهادات التقديرية من فرقته، ومن المؤسسات الثقافية والمسرحية، والإعلامية الكويتية والخليجية والعربية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقق النجم الكوميدي الراحل إسماعيل يس نجاحا سينمائيا فريدا. فهو الفنان الذي استطاع أن يحافظ على مكانته على رغم إنتاجه الغزير الذي عجز الباحثون عن حصره، وقدره البعض بما يتجاوز الثلاثمائة فيلم، قدم معظمها خلال عقدي الأربعينيات والخمسينيات، ولم يتوقف نجاحه عند حدود زمنه، بل امتد عبر أجيال متلاحقة تستمتع بأفلامه البسيطة المرحة التي تجد رواجا متزايدا عاما بعد عام، وتنطلق عبر أشرطة الفيديو أو الأقمار الصناعية من خلال القنوات العربية العامة والخاصة أو أشرطة السي دي، وربما تشهد وسائل أحدث للعرض والبث لن يعاصرها الجيل الحالي. وهو الكوميديان الذي لا تتوقف عن الضحك من أدائه الهزلي مهما تكررت مرات المشاهدة، ويشكل إسماعيل يس بذلك أسطورة وتميمة للكوميديا عبر العصور، مخلفا وراءه تراثا كوميديا يزداد قيمة ولمعانا عبر الزمن.

أبرز كوميديان في السينما المصرية

إعادة النظر في ظاهرة إسماعيل يس

د. وليد سيف - مصر

كتاب الناقد السينمائي محمد عبدالفتاح عن إسماعيل يس - من مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي - تتحقق من خلاله أول دراسة جادة ومتكاملة عن هذا الفنان الكبير الذي ولد في ١٥ سبتمبر ١٩١٢ ورحل عن عالمنا في ٢٣ مايو ١٩٧٢. والجهد الكبير الذي تحقق في هذا الكتاب يعكس التوجه العلمي لحركة النقد السينمائي في مصر، الذي أثمر عن رغبة أكيدة في إعادة النظر في رموزنا السينمائية وإعادة التقييم لأعمالهم بموضوعية، بعيدا عن الآراء الانطباعية والأحكام المطلقة التي غلبت على النقد السينمائي لسنوات طويلة، والتي أثرت بشكل كبير على نظرتنا للفيلم الكوميدي بوجه عام ولإسماعيل يس بوجه خاص.

سيرة حياة إسماعيل يس المليئة بالمواقف المأساوية والمفارقات الغريبة، ورحلته الحافلة بالنجاحات والصدمات والمفاجآت يعرضها لنا الكتاب في بناء أقرب إلى الشكل الدرامي المحكم وبإيقاع متدفق، ويضيف إلى القصة ثراء يحيطه بها من خلفية تاريخية تساير الأحداث وتضفي عليها ظلالا واقعية وأبعادا إنسانية، حيث يقدم صورة عامة لمدينة السويس التي ولد فيها وشهدت طفولته المعذبة نتيجة لانزلاق الأب في حياة الليل ومجالس اللهو.

نتعرف أيضا على صورة للحياة الاجتماعية والبيوتات المصرية في مطلع القرن الماضي عندما ينتقل إسماعيل يس إلى القاهرة. «في خلال تردده على سراي عائلة قدري باشا أصبح هو الذي يحيي سهراتها الخاصة ومنادمة ضيوفها ومطربيها، فقد كان من عادة الأسر الثرية في ذلك الوقت، عندما تقيم سهرة أو حفلة لهو، أن تتضمن نوعا من الغناء والرقص كنوع من الترفيه».

يتخير محمد عبدالفتاح لحظة التحول الدرامي المهمة والفاصلة في حياة إسماعيل يس ليصفها بالدقة والتفصيل حين يدعى لإحياء إحدى حفلات الزفاف، ولا يجد سوى أحدث أغنية لمطربه المفضل محمد عبدالوهاب، ألا وهي «أيها الراقدون تحت التراب». ينسى إسماعيل أن يتخير أغنية مفرحة تتلاءم مع المناسبة، ويثور الحاضرون على المغني لولا أن العناية الإلهية أنقذته في تلك اللحظات ودفعت إلى حنجرته منولوجا قلد فيه سيد سليمان، واستطاع برباطة جأشه وخفة ظله وطريقته في الإلقاء والتقليد أن يسحب الموجودين إلى متابعته مما دفعهم إلى الضحك، كأنما أراد القدر في هذه الليلة أن يصحح له مساره ويجعله يكتشف حقيقة نفسه من خلال نصيحة محمد عبدالمنعم (أبو بثينة) له بأن يبتعد عن الغناء وأن يتجه إلى إلقاء المونولوج، فهو، شكلا بتقاطيع وجهه، قد لا ينجح كمطرب، ولكنه بسرعة بديهته وخفة دمه وحسن حركاته وإلقائه يمكن أن يصبح مونولوجستا كبيرا.

يرصد محمد عبدالفتاح رحلة إسماعيل الفنية في مجال المونولوج والمسرح والسينما، ونعيش مع صفحات كتابه رحلة صعوده الفني وانتقاله من الأفراح والحفلات العائلية إلى الملاهي ثم الإذاعات الأهلية ثم الحكومية، كما نتعرف إلى عذاباته الشخصية وتنقلاته من سكن إلى سكن، وقصص حبه الفاشلة وتعثراته في اختيار شريكة حياته حتى يصل إلى الاستقرار العائلي الذي يكون له تأثيره الكبير على انتظام حياته الفنية، ويتحول إلى شعلة من النشاط لا تهدأ على خشبة المسرح، ولا يكاد ينقطع ظهوره عن شاشات السينما خلال عقدين كاملين، حيث يصل عدد الأفلام التي يشارك فيها في بعض السنوات إلى ١٩ فيلما. وهي مسألة تبدو مثيرة للدهشة إلى أقصى الحدود، بالقدر نفسه الذي يجعلنا نلتمس العذر لهجوم النقاد عليه أو تجاهلهم لأعماله، أو ربما عدم مشاهدتهم حتى للأفلام الجيدة التي كان يقدمها. هذا الكم الغزير من الأفلام لا يعطي أي فرصة للتجويد، بل إنه ربما لا يسمح بالتقاط الأنفاس. لا مجال طبعا للحديث عن قراءة النص أو معايشة الشخصية أو الاستغراق أو الاندماج. وعلى الرغم من ذلك يترك إسماعيل يس تراثا من الأعمال الجيدة المهمة التي إن كانت تبدو قليلة بلا شك، مقارنة بإنتاجه الغزير، إلا أنها كبيرة القيمة بما حققته وما زالت تحققه من متعة للمشاهدين من المحيط إلى الخليج عبر عشرات السنوات. هذه الأعمال الجديرة بالتأمل لما تضمنته من قيمة فنية تتجاوز بكثير حدود الكوميديات الهزلية التقليدية منها: «الفانوس السحري»، «العتبة الخضراء»، «ابن حميدو»، «إسماعيل يس في الطيران والأسطول»، «إنسان غلبان»، «الآنسة حنفي» وغيرها من الأفلام التي تتمتع بقدر كبير من الإحكام في بنائها الكوميدي اعتمادا على كوميديا الموقف، إلى جانب ثراء صورتها السينمائية التي سعت إلى توظيف لغة السينما بشكل مبتكر لتعبر عن مواقف طريفة تعتمد على قدر كبير من الخيال.

هناك جانب آخر يكشف عنه تحليل محمد عبدالفتاح الدقيق لمفردات الكادر وأداء الممثل، وهو جانب الممثل الجيد في إسماعيل يس الذي اختفى خلف قناع المهرج الذي فرضه عليه صناع السينما عندما تعاملوا معه باعتباره الدجاجة التي تبيض ذهبا. استطاع الكاتب أن يرفع القناع ليجعلنا نلتقي عن قرب بمناطق من الأداء التمثيلي الراقي والمتقدم عنده، وهو يلفت نظرنا إلى أنه قدم نماذج متنوعة وكثيرة من الشخصيات ابتداء من الصعلوك إلى الرجل الثري وصاحب الأعمال. قد تتشابه الشخصيات في شكلها الخارجي نتيجة أداء إسماعيل في بعض الأحيان، ولكن أفعالها وردود أفعالها ومشاعرها تختلف من عمل إلى آخر.

يتتبع الناقد أسلوب الممثل في الأداء وكيفية تطويره لأدواته وإدراكه الشديد لحدود الكادر السينمائي، ونوع العدسة المستخدمة من كثرة ألفته بالكاميرا وتعامله معها. في فيلم «ليلة العيد»، مشهد صغير يدل على مدى ذكاء إسماعيل ومعرفته وفهمه الجيد للعمل أمام عدسة التصوير، فهو يقوم بالنفخ في المزمار، ويضرب شكوكو على الدف، ويمد شكوكو يده بالدف وهو يضرب عليه، ولأنه الأقرب من جهة الكاميرا فإن الدف يمكن أن يغطي وجه إسماعيل، ويفطن إسماعيل للحركة فيتقدم إلى الأمام حتى يصبح وجهه خارجا ومتقدما من الدف بحيث لا يغطيه.

في فيلم «فلفل» من إنتاج ١٩٥٠ يقوم بأول بطولة سينمائية، بعد كم كبير جدا من الأدوار الثانية والمساعدة والثانوية، حققت له قدرا كبيرا من الخبرة والثقل. ويحاول في هذا الفيلم تقديم كل فنون الكوميديا من حركة وتنكر وتنكيت وارتكاب للأخطاء أو الوقوع فيها بحسن نية، وأكل المستندات للتخلص منها، سنرى أيضا بعض لوازمه الأدائية مثل مسك البنطلون حتى لا يقع، الجري بطريقته المعهودة التي يدفع فيها بنفسه إلى الأمام في حركتين متتاليتين بحركة واحدة، ويقدم مشهدا حزينا يعبر فيه عن مدى حزنه عندما يتصور أن خطيبته تخونه، كذلك سنلاحظ اختفاء المبالغة في الحركة مع الثقة في التصرف عندما يتحول من صبي بقال إلى مغن مشهور. وهناك مشهد يمكن أن يعد من مشاهد التمثيل الصامت، عندما يقف ليغني أمام الجمهور الأغنية المسجلة بطريقة - البلاي باك - فلا يغني ولكنه يمثل أنه يغني، وهو ما يتطلب منه التعبير عن الأغنية ومعانيها بقسمات وجهه.

نكتشف أيضا أن إسماعيل يس كان من أول وأبرع من قدموا فن البانتومايم (التمثيل الصامت) على شاشة السينما اعتمادا على الأداء الصامت تماما، مثل مشهد أكل المكرونه الوهمية في فيلم «دهب»، أو صعود الطائرة في فيلم «إسماعيل يس في الطيران»، وغيرهما. ونستطيع أن نلاحظ أيضا تميزه في ألوان مختلفة من الكوميديا، فقدم أفلام الكوميديا المرعبة «بيت الأشباح» (١٩٥١) «إسماعيل يس في متحف الشمع» (١٩٥٦) و«إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة» (١٩٥٥). كما قدم الكوميديا السوداء التي يختلط فيها الحزن بالضحك والجد بالهزل، منها «إسماعيل يس في حديقة الحيوان» (١٩٥٧). وأدى دور المرأة في عدد كبير من الأفلام منها «الست نواعم»، و«الآنسة حنفي» و«ليلة الدخلة»، و«مملكة النساء»، و«فاعل خير»، و«إسماعيل يس في مستشفى المجانين»، وقد نجح نجاحا مذهلا في أداء هذه الشخصية بكل ملامحها وحركاتها، وتنوعت شخصية المرأة التي قدمها من دون مبالغة أو ابتذال في معظم الأحيان. في أفلام الشبيه التي قام فيها بأداء أكثر من شخصية استطاع أن يحتفظ بمقوماتها ومميزات تفردها (المليونير - الست نواعم - إسماعيل يس في الطيران).

وكان إسماعيل قادرا على العطاء أكثر لو وجد من يجيد توظيفه في أفلام ذات مضامين وقيم إنسانية، مثل المخرج فطين عبدالوهاب الذي أخرج له معظم أفلامه الجيدة، ولعل أفلام «الفانوس السحري - الآنسة حنفي - إسماعيل يس في الجيش» خير شاهد على ذلك. كما يحسب له عدم استسلامه لمحاولات دفعه إلى تقليد الفنان نجيب الريحاني، وخاصة حين قدم الأفلام المأخوذة عن مسرحياته، فقدمها على طريقته الخاصة، ولم يحاول على رغم الإغراء تقديم الكثير منها.

على الرغم من تعرض الكتاب عبر مختلف فصوله لنقد وعرض وتحليل سريع لأفلامه، إلا أن المؤلف يخصص فصلا مستقلا لتتبع مسيرته السينمائية بعنوان «إسماعيل يس في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما». شغل هذ الفصل المساحة الأكبر من الكتاب، يقسم من خلاله الناقد المراحل الفنية السينمائية عند إسماعيل يس إلى أربع مراحل وهي في البدايات أو مرحلة الانتشار والأدوار الصغيرة. ومرحلة البين بين التي تنوعت مساحة أدوارد فيها ما بين البطولة المشتركة والمطلقة والأدوار الثانية أو المساعدة، ثم مرحلة التوهج التي قدم خلالها أكبر عدد من الأفلام وانجحها، كما أنها شهدت ظهور اسمه لأول مرة كجزء من اسم الفيلم. ثم تأتي المرحلة الضائعة التي تشهد تراجع نجاحاته واضطراره إلى السفر إلى لبنان والقيام بأدوار صغيرة في أفلام يصعب حصرها لعدم توافر البيانات الخاصة بها، لكنها في معظمها لم تعطه حقه ولم يتناسب اسمه فيها مع مستوى اسمه وتاريخه الفني. في هذا الفصل يقدم محمد عبدالفتاح تحليلا نقديا وافيا لمعظم أفلامه الجيدة وعلى رأسها فيلم «الآنسة حنفي»، وهو أحد الأفلام التي أعيد اكتشافها أخيرا، وهو في الغالب لم يلق ما يستحقه من اهتمام نقدي حين عرضه السينمائي الأول لسنوات طويلة من عرضة التلفزيوني.

وربما يكون السبب في تجاهله هو بطله الذي ارتبطت أفلامه بالهزل، ومخرجه فطين عبدالوهاب الذي على رغم اعتراف الجميع بقيمته، إلا أنه لم يدّعِ في أي وقت أنه يسعى إلى تطوير اللغة السينمائية، أو أنه يحمل رسالة كبيرة ينوء بحملها. لكن هذين الفنانين ومجموعة العاملين معهم في هذا الفيلم وعلى رأسهم المؤلف جليل البنداري، ساهموا في تقديم واحد من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية بما يحمله من قيمة وفكر تقدمي ومعالجة مبتكرة لقضية المرأة.

فيلم «الآنسة حنفي» من إنتاج ١٩٥٤، يسبق ظهوره بكثير بل بعشرات السنوات موجة الأفلام التي دعت إلى تحرير المرأة بجدية على راسها «أريد حلا» و«عفوا أيها القانون». أفلام أخرى كثيرة حاول معظمها أن يستثمر هذه الدعوة من خلال معالجات ميلو درامية تصور الرجل كوحش كاسر والمرأة كمخلوق ضعيف مغلوب على أمره. بينما جاء فيلم «الآنسة حنفي» ليتناول الموضوع في معالجة شديدة السخرية والتهكم، وفي حبكة محكمة، إلى حد كبير، تعتمد على المفارقة والمواقف الكوميدية التي تنجم عن تبادل المواقع حينما يتحول حنفي بعد عملية جراحية إلى امرأة. «الآنسة حنفي» اعتمد على قصة حقيقية شغلت الرأي العام، لكن جليل البنداري يصوغها في شكل

مشهد من فيلم «إسماعيل يس في مستشفى المجانين»

قصة وسيناريو وحوار لتحمل الكثير من المعاني والدلالات والنقد الاجتماعي في قالب كوميدي.

وكما نتابع رحلة صعوده إلى النجومية، نتابع أيضا مرحلة أفوله في سنواته الأخيرة. ويحلل محمد عبدالفتاح أسباب هذا التراجع: هناك عدة أسباب شخصية وأخرى اجتماعية/سياسية أدت إلى هذه النهاية، منها ظهور التلفزيون وما صاحبه من إنشاء مسرح التلفزيون بفرقه المختلفة وما حظيت به من دعاية مجانية وظهور جيل جديد من نجوم الكوميديا. كما يعتبر أن اقتصار فرقته المسرحية على مؤلف واحد هو أبو السعود الأبياري يساهم في السينما بتأليف الأفلام والأغاني، لم يكن يتيح له الوقت للتجديد أو لتقديم أعمال يكتب لها البقاء.

وتتفاقم الأزمات في أخريات أيامه، ويعاني مشكلات مادية نتيجة تراكم الديون والضرائب وإغلاق المسرح وانحسار نجوميته في السينما، فيقبل القيام بأدوار ثانوية والظهور في إعلانات هزيلة، بل ويعود لإلقاء المونولوجات في الملاهي الليلية. ويرحل إسماعيل يس - أشهر نجوم الكوميديا العرب - عن العالم مريضا حزينا من انحسار الأضواء عنه وتنكر الكثيرين له، من مخرجين وقف إلى جوارهم باسمه وفنه ومنتجين ربحوا من ورائه الكثير. «يرحل الجسد وتبقى روح الفنان منطلقة ترفرف في سماء حياتنا حتى اليوم والغد. ومازال اسمه مطروحا ومتداولا على شفاه الناس بصورة أكبر وأكثر كثيرا من أحياء بيننا، لأن الموت لايهزم إلا روح الفنان الحقيقي وإسماعيل يس كان ومازال فنانا حقيقيا».

وإذا كان التلفزيون هو أحد الأسباب الرئيسية لتراجع إسماعيل يس، فإن هذا الجهاز نفسه هو الذي يعيد إلينا نجما متجددا ومتألقا، ربما أكثر مما مضى. واكتشفنا أن هذا الفنان، الذي لم يسانده أحد في أخريات أيامه، بالقدر الكافي من التقدير والحب، مازال حيا يبعث الدفء في المشاعر والبسمة والضحكة على الشفاه لكل من يشاهد فيلما له، على رغم فارق السن واختلاف التجارب وتنوع المستويات.

مع كتاب «إسماعيل يس» لمحمد عبدالفتاح أنت تعيش العصر الذهبي للكوميديا بكل من أحاط بإسماعيل ياسين من مبدعين، وبقراءة نقدية موضوعية متأنية لأفلامه تتجاوز بكثير حدود الكتاب الاحتفالي لترقى إلى مستوى الدراسات النقدية المهمة. وعلاوة على ذلك فالحس الأدبي لدى المؤلف يجعله يشيد بناء رائعا تمتزج في نسيجه السيرة الحياتية مع المسيرة الفنية. وتكاد تتلاشى الفوارق بين لحظات الذروة في الكوميديات الصارخة التي قدمها على خشبة المسرح، أو على شاشة السينما مع قمة التراجيديات أو المآسي التي عاشها، ولكن تكون المفاجأة المدهشة التي يصوغها القدر ويلتقطها المؤلف ببراعة حين تكون النهاية السعيدة على الرغم من وفاة البطل، فينتصر على الموت ويعود ليحتل مكانا أعلى وأكبر بفنه، ويبعث حيا أمام أعيننا وفي وجداننا يبعث الضحكة والبهجة والسرور في قلوبنا ويبادلنا الابتسام عندما نشاهده أو نسمعه. ويأتي ليعايش أجيالا جديدة لم تعش عصره.

يعد هذا الكتاب حقا إعادة اعتبار لإسماعيل يس وفن الكوميديا، فالكوميديا هي أكثر الأشكال الدرامية تعرضا للظلم في كل مكان وخاصة في مصر. ومن المعروف في تاريخ الأوسكار مثلا أن شارلي شابلن، وهو ملك ملوك الكوميديا في كل العصور، لم يفز بالجائزة الشهيرة حتى ولو لمرة واحدة، ومن المعروف في تاريخ مهرجان كان أن بيترو جيمي عندما فاز بالجائزة الكبرى عن كوميديا «سيداتي آنساتي» ارتفع صفير النقاد في القاعة فقال ساخرا: إنكم تأسفون لفوز فيلم كوميدي، وأنا بدوري أعلن أسفي لأنني جعلتكم تضحكون.

التوجه النقدي نحو الاهتمام بالفيلم الكوميدي بدأ في مصر أخيرا. ربما كان من أهم من دعوا إليه الناقد السينمائي الراحل سامي السلاموني من خلال سلسلة من المقالات عن إسماعيل يس، أعاد خلالها اكتشاف فيلم «الآنسة حنفي» بكل ما يحمله من قيمة فكرية واجتماعية. وقد كتب معلنا اندهاشه (في مجلة فن في ١٩٩٠/١٠/١) في مطلق الأحوال، فإذا كان الجميع قد عاد إلى الضحك مع إسماعيل يس الآن بعد كل هذا التقدم الذي حدث في كل الأذواق والمستويات، وعلى الرغم من كل الأسماء والمواهب التي ظهرت، يصح أن ندهش فعلا لأن يكون إسماعيل يس أخطر ظاهرة كوميدية في السينما المصرية.

محمد عبدالفتاح يلبي الدعوة من خلال كتابه فيعيد قراءة أعماله كلها تقريبا، يميز بين الكم الكبير من الأفلام الاستهلاكية التي كانت تستغل اسم النجم أسوأ استغلال، وبين عدد لا بأس به من أفلام كوميديا الموقف الراقية محكمة الصنع بين عدد قليل من الأفلام العظيمة، التي تحفل بالكثير من القيم والأفكار في قالب كوميدي ساخر، والتي تجعله ينضم إلى قافلة الذين أضحكونا على مآسينا وأنسونا أحزاننا، ودفعونا إلى أن نقاوم الظلم والتقاعس لنبدع أفضل ما لدينا للإنسان ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
☐ اشتراك جديد			■ دولة الكويت:	■ الدول العربية:	■ خارج الوطن العربي		☐ أفراد
☐ تجديد اشتراك			أفراد: ٨ د.ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا		☐ مؤسسات
☐ سنة			مؤسسات: ١٢ د.ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		
☐ سنتان							

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

قسيمة اشتراك

«إن الحديث عن السينما العربية، في بداية قرن جديد، هو حديث عن المشروع النهضوي العام الذي لم يتأسس بعد، والذي ما زال يبحث عن مرتكزاته النظرية والعملية. ويبقى مشروعي هذا جزءا من مشروع طويل ينتظر من يساهم في تأسيسه. من هنا أصبح سؤال: السينما العربية إلى أين؟ مشروعا وهاجسا، لا بد من العمل الجاد والمسؤول لإعداد الإجابة عنه، والمشروع العملي في تجسيد الإجابات أفعالا على أرض الواقع».

كتاب يطرح تحديات الواقع السينمائي

هموم وقضايا السينما العربية في عصر العولمة

عبد محمد بركو - سوريا

بهذه الكلمات الافتتاحية قدّم الباحث صالح موسى لكتابه المهم «السينما العربية... إلى أين؟! على بوابة قرن جديد» الصادر حديثا عن دار الوثائق بدمشق.

يضيف المؤلف مبرزا أهمية دور السينما وأزمتها في وقتنا الحالي قائلا: «إن الثقافة المرئية المبصرة، أي ثقافة الصورة التي غدت الوسيلة الأكثر تداولا بين الناس سواء عبر التلفزيون أو السينما أو الكمبيوتر والإنترنت، فإن الوقائع تشير إلى سيطرة الصورة، وعظمة مقدرتها وفاعليتها. ومن بين هذه الوسائل جميعها تبدو السينما ذات خصوصية، فهي إضافة إلى كونها فنا وإبداعا، هي صناعة وتجارة، ورأس مال متحرك ضمن أسواق عرض وتوزيع وطلب.

يتضمن الكتاب مقدمة قصيرة بقلم الناقد السينمائي سمير فريد يشخّص فيها أزمة السينما العربية بدءا من أزمة ضعف مستوى حرية التعبير، وصولا إلى افتقاد جميع الدول العربية مكتبة أفلام، أو مجلة متخصصة بالسينما، ومما يقوله: «إزاء هذا الوضع المتدهور يصبح الحديث عن السينما العربية والعولمة أقرب إلى الهذيان، فما لنا والعالم، وما لنا والعولمة. إننا على وشك افتقاد ما قبل الحداثة، فلماذا نتحدث عن الحداثة، وما بعدها؟ في كل مكان أدى التلفزيون والفيديو والوسائل الحديثة الأخرى لعرض الأفلام إلى انتعاش السينما، إلا في عالمنا العربي. أغلب دول العالم تدعم الإنتاج السينمائي، وأقل الدول العربية يفعل ذلك، وإن دعمت دولة عربية إنتاج الأفلام طلبت من صناعها أن تكون هذه الأفلام مجرد وسائل للدعاية، السياحية أوالسياسية، ولا تتعامل معها كأعمال فنية تعبر عن رؤية فنان السينما».

ثم يقدم المؤلف لمحة سريعة عن تاريخ نشأة وتطور السينما في البلدان العربية، ثم يشير إلى أبرز المراحل في هذه السينما، المترافقة مع اتجاهاتها وسماتها، ثم الحديث عن أبرز المشكلات التي واجهتها من الناحية الاقتصادية التي تمثّلت في محدودية الإمكانات المادية وضيق السوق وانغلاقه أمام هذه السينما، ثم مشكلة التقليد والاتباع، حيث نشأت السينما العربية في فترة لاحقة للسينما العالمية، ومشت أزمانا طويلة وراءها مقلدة ومتبعة خطواتها، ثم مشكلة الديموقراطية، التي وضعتها الأنظمة السياسية والسلطات، عبر القيود الرقابية المتعددة، بحيث جعلت السينمائي أمام خطوط حمراء تبدأ ولا تنتهي، تقف بينه وبين حرية التعبير والتناول والحديث والصياغة، مما أفقر السينما العربية وكبّلها بقيود ثقيلة وقفت في وجه الإبداع الحر المتألق.

يتطرق المؤلف في كتابه أيضا إلى أهم القضايا التي تناولتها السينما العربية، حيث «احتلت المسائل الاجتماعية الحضور الأول في الأفلام العربية، خصوصا، فيما يتعلق بالحب والغرام والزواج. وعلى رغم انشغال السينما العربية بهذه القضايا الاجتماعية اليومية، فإنها لم تتجه نحو القضايا الاجتماعية الملحة، كالتخلف والأمية والجهل وسيادة الخرافات البالية، كما لم تبحث في مسائل العدالة الاجتماعية والتحرر الاجتماعي والمساواة، ولم تطرح معاناة الأجيال والمرأة حتى مطلع الأربعينيات».

ويضيف المؤلف: «وبمقدار ما كانت السينما العربية في العقود الأولى من عمرها مقصرة في تطرقها إلى المواضيع الاجتماعية الملحة، فإنها كانت أكثر تقصيرا في تناول المواضيع السياسية، الوطنية منها والقومية، فلم يظهر الموقف تجاه الاستعمار والاحتلال، وقضايا التحرر الوطني، وقضية فلسطين حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ باستثناءات معدودة منها فيلم «فتاة من فلسطين» لمحمود ذو الفقار عام ١٩٤٨، وبعد ثورة يوليو كان للسينما أن تتجه نحو النقاش الجاد والمعمق لقضايا الواقع الراهن، ولكن الوعي الجاد والعميق، هو ما كان ديدنها في مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية والوطنية والقومية، كما سمحت الثورة بعد فترة قصيرة من التردد بظهور الأفلام الجادة كما في فيلم «مصطفى كامل» وفيلم «يسقط الاستعمار» لحسين صدقي ١٩٥٢م، وفتحت المجال أمام السينما المصرية للانطلاق نحو حمل القضايا الجادة بمختلف أنواعها».

أما عن القضايا التي تناولتها السينما السورية قبل تأسيس المؤسسة العامة للسينما السورية، فقد كانت غير جادة في عمومها، كما في أفلام الثنائي دريد لحام وحسني البورظان في الفترة ما بين عامي ١٩٦٣ و١٩٦٧. «وفي العام ١٩٦٧ قدمت المؤسسة أول أفلامها الروائية الطويلة، وهو بعنوان «سائق الشاحنة». ومن المثير أن هذا الفيلم الأول يبحث في قضايا الصراع الطبقي. ومنذ مطلع السبعينيات توالت الأفلام السينمائية السورية من إنتاج المؤسسة، وهي في عمومها أفلام جادة على المستوى المضموني، تتناول القضايا الوطنية القومية، والقضايا الاجتماعية، والقضايا الاقتصادية، ففي غير فيلم نجد حديثا حول الاستعمار الفرنسي والتركي والصهيوني، كما نجد القضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني، ونجد قضايا الاستعمار والاستغلال والتحرر الوطني، والاستقلال الاقتصادي، والبحث في مواضيع العدالة والمساواة. كما تناولت السينما السورية قضية الجولان السوري المحتل، مثلما في فيلم «شيء ما يحترق» لغسان شميط، عام ١٩٩٣، كذلك دارت حول الكثير من القضايا، كنمو الشرائح الطفيلية، وعقبات البيروقراطية، وإشكاليات التطور كما في فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد، عام ١٩٨٨.

يقدم الباحث قراءة فكرة أولية لمفهوم العولمة وطبيعته وتحدياته، ثم يطرح أسئلة وتحديات يثيرها هذا المفهوم في وجه العرب، بكل إمكاناتهم وفعالياتهم، وفي وجه السينما تحديدا، ومما يقوله متسائلا: «هل من الضروري الإبقاء على السينما العربية حية في أزمنة الفضائيات والتلفزيون والفيديو والـ «سي دي»؟ هل من مبرر لكل هذا الهلع في ظل وجود العدد الكبير من محترفي السينما في العالم العربي؟ واصطفافهم اللامحدود لدعم مسيرة السينما العربية بعد أن أعلنت انسداد أفقها؟».

ويضيف مستطردا: «صحيح أن مفهوم أزمة السينما بالمعنى السائد يدلل على حقيقة ما تمر به السينما العربية من كوابح وإحباطات، ولعل أهمها مسألة التمويل وفتح الأسواق العربية أمام الفيلم العربي، ثم يبحث المؤلف في الفضائيات العربية والسينما، ويكشف عن محنة تاريخ السينما المصرية وتراثها، فيقول: «في بدء البث الفضائي وفي غفلة أو تواطؤ مع القائمين على شؤون تراث السينما المصرية، قامت محطة فضائية عربية بشراء نيجاتيف أغلب الأفلام المصرية وعلى مدى عقود من تاريخ السينما المصرية بأسعار رخيصة وقامت باحتكارها قانونيا».

وعن آثار العولمة المباشرة على السينما العربية يقول المؤلف: «في عصر العولمة ستجد السينما العربية نفسها إزاء منافسة ومزاحمة شرسة من قبل الصناعة السينمائية المسلحة بأقصى الإمكانات وأحدثها وأكثرها قدرة وسرعة في التنفيذ والجودة والوصول إلى المشاهد، وحينذاك من المطلوب أن تدرك السينما العربية أنها لن تستطيع أبدا أن تخوض غمار المنافسة وهي على حالتها الراهنة من ارتجال وعشوائية وفردية... السينما العربية في ظل العولمة عليها أيضا، وفضلا عن التحديات المادية والتقنية، أن تقوم بدور الحصن المدافع عن الثقافة العربية والخصوصية المتميزة تاريخيا وحضاريا، كما ستجد السينما العربية نفسها إزاء قضايا جديدة مستحدثة مترافقة مع التحولات والمتغيرات». ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

ربما يخالفني البعض الرأي، فأنا أرى أن زمننا العربي، على الرغم من كل المآسي والخيبات التي نحيا، عسكريا وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا، فيه من النتاج الإبداعي الأدبي والفني الشيء الكثير، وأن هذا النتاج من التنوع والجودة والمعاصرة والتميز يفوق نتاجات عقود كثيرة مرت على العالم العربي، وأننا على طول وعرض وطننا العربي الكبير، أمام عدد كبير من المبدعين: الشعراء، وكتاب القصة والرواية والمسرحية، والفنانين التشكيليين، والممثلين، والمطربين وغيرهم، وأن القول بانتشار وسيادة الذوق المتردي، الذي تفرضه شروط السوق الفنية، لا ينفي بتاتا وجود أعمال أدبية وفنية تستحق بجدارة أن نحترمها ونشيد بها.

إن المبدع والفنان العربي لا يعيش معزولا عن واقعه اليومي ومحيطه الاجتماعي، لكونه يتأثر ويؤثر في هذا الواقع بشكل كبير، يتأثر بمواجع وتشتت ولا ديموقراطية وقسوة وظلم هذا الواقع، ويؤثر فيه بنتاجه الإبداعي الخاص، بما يفضح ويفسر هذا الواقع، أملا في إغناء مادته، وجعلها أكثر إنسانية، وبالتالي توفير الفرصة لجمهور العامة كي يستطيعوا فهم الظرف اليومي، واحتمال معايشته والعيش ضمن شروطه المذلة. من هنا فإن الفنان المبدع هو بمنزلة العنصر الحيوي الذي يقدم المادة الفنية الضرورية لتقبل واستمرار الحياة؛ إنه العنصر الأهم في معادلة التفاعل الحياتية، العنصر الذي يمنح المعادلة قدرتها على التفاعل والتعادل والاستمرار.

إننا نعيش في الوطن العربي، في أغلب الأحيان، مستوردين لما ينتجه عقل وفكر ويد ومصنع ومعمل الآخر، على مستوى العلم والمعرفة، وأنه بات من الصعب بالنسبة إلينا اللحاق بالآخر، ومجاراته في اختراعاته المتطورة والمتغيرة، وربما أمكن استثناء مجال الفن وحده من ذلك، حيث إن تجربة أي فنان عربي مبدع، مهما كانت درجة تأثرها بالآخر، فإنها تحمل رسمها وصوتها ونكهتها وملمحها الخاص، لأنها تحمل روح مبدعها، وحضور لاوعيه المثقل بمواجع واقعه فيها.

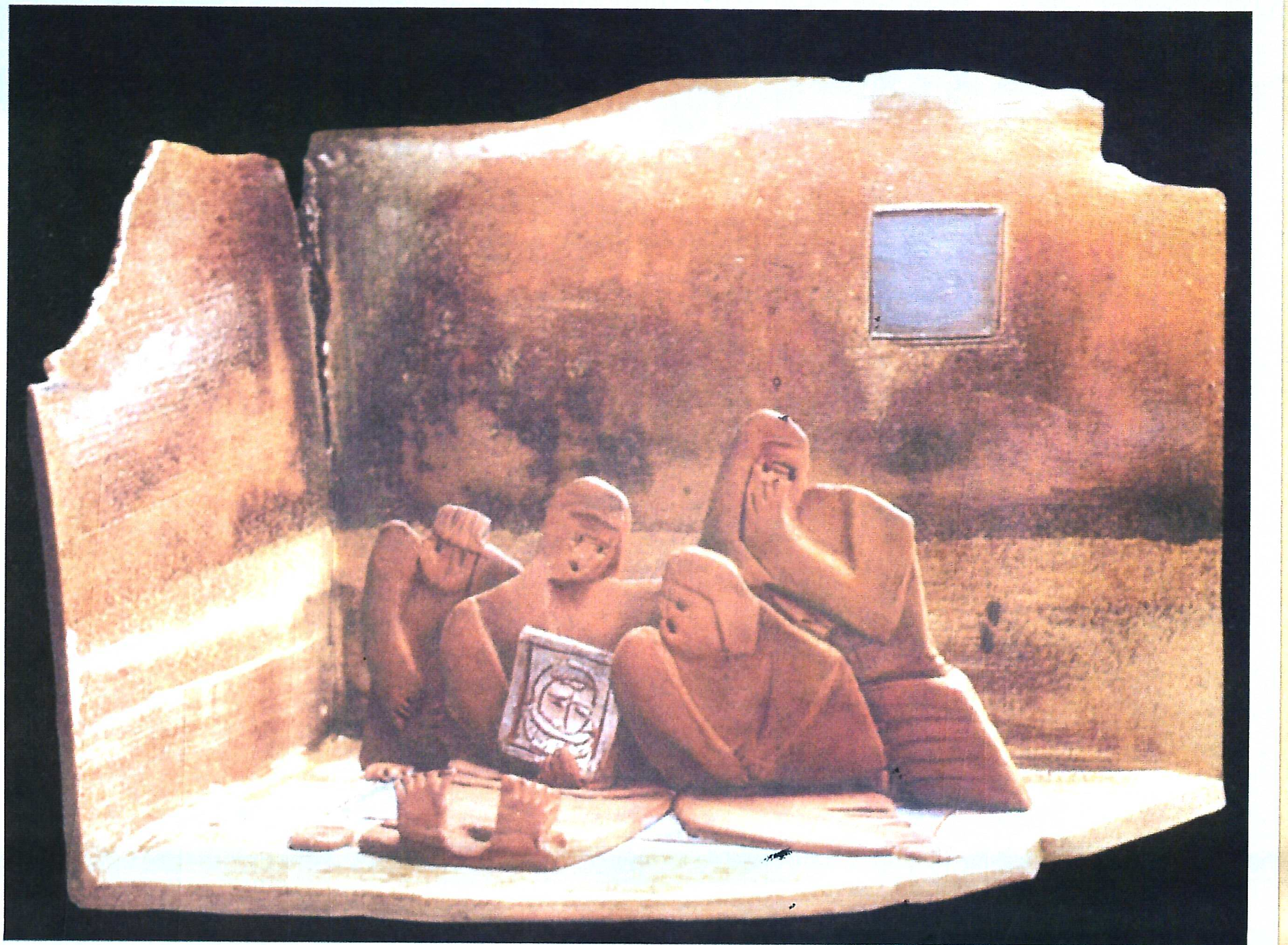
إن تجربة الفنان التشكيلي العربي، مهما قيل عن تأثرها بمدارس الفن الأوروبي، تبقى تجربة عربية لافتة ومتميزة، استطاع الفنان العربي المبدع من خلالها أن يطوع معارفه وأدواته المستوردة، ليقدم لوحة أو عملا فنيا عربيا يترجم بيئته وينطق بلسان همومها. والقول نفسه ينطبق على المسرح والرواية والقصة القصيرة وحتى الغناء.

إن مواجع الوطن العربي وخيباته كثيرة، وربما كان الفن والفنان العربي وحدهما هما الأقدر على تلمسها وتشخيصها والقفز فوقها، بما يخلق بصيصا من أمل نحن أحوج ما نكون إليه.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسوم: فيرا تماري • قصيدة: موسى حوامدة



مطلية بالأزرق!

البيت:
لم يزل كما كان
شاهدا على الخيبة
وفارغا من احتفال يتيم
بطرد العتمة.

الباب:
لم يفتح منذ مات جدي
ليس لأنه أخفى المفتاح
أو أمرنا بذلك
ولكن
لأننا لم نجد مكانا مناسبا
لمقبرة العائلة!

نوافذ:
مطلية بالأزرق
منذ رسب أخي الأكبر في الثانوية
كان ذلك عام ٦٧
عندما طلينا النوافذ بالأزرق
تحسبا للغارات
فدخلت علينا الدبابات من الأبواب!

الحوش:
يتسع لأحباب كثيرين
يتسع لأصدقاء كثيرين
لكنهم غادروا جميعا
وظل موحشا!

طائرة العدو:
ألقت بشيء فوقنا
أخفينا رؤوسنا
وتركنا أجسادنا كي تتناثر
......
لم ينفجر شيء
يبدو أن القنابل غالية الثمن!

نكسة:
لم ننهزم عام ٦٧
تراجعنا قليلا
كي يظهر عدونا على حقيقته.

موسيقى:
الليلة لم يصدر عزف من البلدة(*)
لا ناي
لا أرغول
أو شبابة
وحدها الحشرات
كانت تعزف على جثث المهزومين!

أمة:
قبل العثور على الجثة
احتشد سرب من الذباب
لسماع شخير الدم
ومشاركة الديدان
حفل الاستقبال!

معركة:
المعركة التي استشهد فيها ابن خالتي
كانت متكافئة جدا
(جيش الدفاع) بكامل عدته
وابن خالتي وحده
في الجهة المقابلة!

المختار:
بدأ يحث الناس على الثورة
فرصة مناسبة
لتحسين صورة المخاتير
بعد أن رفع الرجال الرايات البيضاء!

أبي:
ظل صامتا تلك الليلة
ربما كان يفكر
كيف سيقنع أمي برجولته
بعد أن سلم بندقيته الوحيدة
للشاحنة العسكرية

أمي:
لم تصل تلك الليلة
ربما أدركت
أن «الكون»
لم يكن بريئا!

* إشارة إلى بلدة السموع جنوب الخليل التي دمرتها القوات الإسرائيلية قبل الاحتلال مرتين، وهي مسقط رأس الشاعر.